

UNIVERSIDAD DE LA REPUBLICA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS



Luce Fabbri de Cressatti

Las Corrientes de Crítica e Historiografía Literarias en la Italia actual

(Apartado del N.º 14 de la Revista de la
Facultad de Humanidades y Ciencias)



Montevideo
1955

Las Ciencias de China e Hmonguista

... Estudios en la Historia Actual

INTRODUCCION

El presente libro es el resultado de un trabajo de investigación que se ha desarrollado en el seno de la Comisión Nacional de Historia y Geografía de la República de China, durante el período comprendido entre los años 1948 y 1950. El autor, que ha tenido el honor de ser designado para este trabajo, desea expresar sus agradecimientos a la Comisión Nacional de Historia y Geografía, y a los señores que han colaborado en este trabajo, especialmente a los señores que han colaborado en la parte de la historia de la literatura.

El presente libro es el resultado de un trabajo de investigación que se ha desarrollado en el seno de la Comisión Nacional de Historia y Geografía de la República de China, durante el período comprendido entre los años 1948 y 1950. El autor, que ha tenido el honor de ser designado para este trabajo, desea expresar sus agradecimientos a la Comisión Nacional de Historia y Geografía, y a los señores que han colaborado en este trabajo, especialmente a los señores que han colaborado en la parte de la historia de la literatura.

(Misión de estudio de la Facultad de Humanidades de Montevideo. 1954)

LUCE FABBRI DE CRESSATTI

Las Corrientes de Crítica e Historiografía Literarias en la Italia actual

INTRODUCCION

El paso más importante que han dado la crítica y la historiografía literarias en Italia en los últimos sesenta años, es, creo, la exigencia sistemática, es decir la conciencia de la vinculación de estas actividades con la filosofía. Esta exigencia, sentida obscuramente en el siglo pasado por De Sanctis (que, producto del pensamiento romántico, no tiene un sistema filosófico propio) se ha impuesto con Croce, que ejerció en Italia durante cincuenta años algo así como una dictadura cultural. Ahora Croce ha muerto, pero mucho antes de su muerte se han manifestado, entre sus discípulos directos o indirectos, tendencias rebeldes que han llevado a la ramificación del tronco idealista Vico - Hegel - De Sanctis - Croce. Entre estas ramificaciones hay que incluir la evolución del pensamiento del propio Croce, evolución que ha seguido durante su vida un ritmo casi incesante.

Paralelas al pensamiento crociano, encontramos las corrientes contra las cuales Croce combatió y que sobrevivieron a sus cáusticos ataques sin sustraerse completamente a su influjo (se pueden citar como ejemplos el método histórico que culmina en Carducci, ligado a la filosofía positivista, y la corriente católica, que, aun en la diversidad de las teorías estéticas, oponía y opone a la inmanencia crociana la trascendencia neo tomista y a la autonomía del arte afirmada por Croce —por lo menos en sus pensadores y críticos más coherentes— un moralismo de carácter religioso). Paralelamente a las ramificaciones del pensamiento estético crociano, es decir en el período actual, que es objeto de nuestro estudio, tenemos además las corrientes nuevas, vinculadas con las tendencias actuales de la filosofía y de la sociología: hermetismo (que, según uno de sus abanderados, Anceschi, desempeña en Italia el papel que el existencialismo desempeña en Francia), un existencialismo que, muy elaborado filosóficamente (Paci, Abbagnano y —hasta cierto pun-

to— Franco Lombardi), tiene sin embargo en el terreno de la crítica una repercusión bastante débil, una teorización del influjo americano (ver el libro de Pavese) y, por fin, la tentativa de aplicar a la crítica e historiografía literarias las teorías marxistas. Los residuos de la crítica oficial del período fascista, si existen, ofrecen un interés puramente histórico, o, mejor dicho, pertenecen exclusivamente a la historia política y no ofrecen el menor interés literario. No creo que las aspiraciones actuales a un renovado clasicismo puedan relacionarse, más que episódicamente, con el grandilocuente neoclasicismo fascista.

Por fin, es necesario mencionar la nueva filología, que tiende a renovar las investigaciones eruditas considerando la palabra a la vez como creación estética y como hecho histórico, y el nuevo formalismo de la crítica estilística.

Naturalmente, todas estas tendencias tienen algunos antecedentes en la crítica del siglo XIX, cuya historia me propongo bosquejar en esta introducción.

Pero, si se leen las revistas que salen ahora (1954) por obra de los elementos más jóvenes (ej. "Il mulino" de Bologna, "I momenti" de Torino), se tiene naturalmente la impresión de que todas estas tendencias, algunos de cuyos representantes han llegado ya a la docencia universitaria, pertenecen al pasado, son viejas o están envejeciendo. La característica de este momento es la rebelión contra el sistema, contra lo abstracto, es decir contra Croce (cuyas cuatro categorías del espíritu, según Paci, son abstractas, porque la distinción entre ellas no es posible en la única realidad viva, que es el individuo), contra los crocianos, y también contra los anticrocianos que sienten y expresan la exigencia de un sistema. ¿Vamos hacia un nuevo empirismo? Abbagnano tiende a una revalorización de la experiencia y de la ciencia. Por su parte Caretti, que enseña en Pavia y, discípulo de De Robertis, se ha alejado del maestro, tiende, en sus libros sobre Tasso y sobre Sacchetti, a retornar a la filología y al método histórico. Acerca de estas últimas tendencias los datos reunidos en el último capítulo no pueden sino ser incompletos y las conclusiones provisionarias.

* * *

La crítica y la historiografía literarias, a las que en la primera mitad del siglo XVIII Muratori dió el método de las investigaciones eruditas y Vico la potencia de las grandes síntesis, sintieron el influjo del iluminismo en el sentido de una ampliación de los horizontes geográficos y un empobrecimiento de la sensibilidad estética. Esta resurge con el prerromanticismo (especialmente el de Fóscolo, en Italia) que, en este terreno, se distingue del romanticismo propiamente dicho casi únicamente por la menor autoconciencia (que se adquiere plenamente sólo en la polémica) y por la tendencia a sentir románticamente lo clásico en cambio de repudiarlo como más tarde lo hicieron los teóricos románticos. Por esto el cálido

prerromanticismo de Alfieri, Fóscolo, Pindemonte, Cesarotti no se opone al marmóreo neoclasicismo que domina el gusto finisecular, sino converge con él.

Hablar de la crítica literaria y de la historiografía románticas es más difícil, ya que, en todos los terrenos, el romanticismo es resbaladizo y, a menudo, contradictorio, tanto que algunos autores renuncian a dar de él una definición, y, para que esta palabra que sirve de título a una parte tan considerable del siglo XIX, conserve un significado; le dan como único contenido un hecho histórico completamente circunstancial. Flora, por ej., no ve otro carácter sólido e innegable para el romanticismo italiano, que la pasión por las literaturas nórdicas (así como quien quiere dar del renacimiento una definición indiscutible, reduce el fenómeno renacentista a la imitación de los clásicos y a la pasión arqueológica). Al otro extremo están los que, como ingenuamente los presocráticos, buscan la esencia profunda y única a través de las manifestaciones múltiples: U. Bosco, por ejemplo, encierra toda la estética romántica en la afirmación de la *a-racionalidad del arte*.(1).

Las páginas más interesantes y claras acerca de las teorías literarias del romanticismo italiano (junto con éstas de Bosco) han sido escritas, creo, por G. A. Borgese, en el prefacio de la segunda edición (1920 Ed. Treves, Milán) de su libro juvenil: "Storia della critica romantica in Italia", en el que reafirmaba, dándoles un enfoque distinto (ya no tan crociano), las tres tesis fundamentales del libro: 1) "la tarea de la crítica romántica italiana fué orgánica y continuativa y culminó, agotándose, en la obra de De Sanctis; 2) "el romanticismo italiano fué escasísimamente provisto de características románticas"; 3) el romanticismo se identificaba con el imperialismo intelectual germánico; sería como una tercera ola germánica, después de las invasiones bárbaras y la reforma (p. XI). La primera de estas tesis tenía un contenido polémico potencial contra los que consideraban la obra de De Sanctis como la de un innovador, como el punto de partida de una crítica nueva. La segunda es la más fecunda y sugestiva y fué llevada a sus límites extremos por la Srta. Martegiani en su libro "El romanticismo italiano no existe". La tercera es la más discutible, a pesar de haber sido aceptada por algunos que la rechazaron en un primer momento (por ej. Alfredo Galletti, que la hizo suya en la introducción a su edición de "La lettera semiseria di Crisostomo" de Berchet y en su curso universitario de 1927) y contribuyó acaso a darle un carácter superficialmente neoclásico, a través de la retórica de D'Annunzio, a la primera guerra mundial.

Vale la pena que nos detengamos un poco en la segunda, es decir en el carácter poco romántico del romanticismo en Italia (donde por otra parte el feudalismo fué poco feudal y el gótico poco gótico, y, en general, la Edad Media que los románticos adoraron,

(1) Umberto Bosco. "Preromanticismo e romanticismo" in "Questioni e correnti di storia letteraria". Edición Marzorati. Milano, 1949, pág. 598.

poco medioeval), porque es una de las claves para entender las últimas estribaciones de la crítica romántica en la época actual.

Según Borgese, el romanticismo italiano fue "una reforma interna y substancialmente ortodoxa del clasicismo", que tendría que liberar a este último de las mezquinas trabas académicas, revalorizando la inspiración individual olvidada por los pedantes, mientras el romanticismo auténtico, que consistiría "en el arbitrio de la experiencia individual, que substituye al arbitrio social e histórico, y en la ruptura... de la unidad formal en la que los clásicos buscaban la vitalidad de la obra de arte", no existió sino esporádicamente en Italia antes del "*fanciullino*" de Pascoli.

Pero la crítica romántica italiana se detuvo demasiado pronto, según Borgese, en su obra de revitalización del clasicismo. De Sanctis no niega la unidad de la obra de arte, ni las relaciones rítmicas y arquitectónicas que vinculan sus partes. Pero, con su estudio de figuras y episodios de la Divina Comedia abrió el camino a la fragmentaria *liricidad* de Croce, que sería un esfuerzo para transformar ese pseudo romanticismo en un romanticismo auténtico, que valoriza la expresión espontánea y por tanto fragmentaria del sentimiento, contemplado a través de un conocimiento de carácter intuitivo que efectúa la síntesis de lo individual con lo universal. Naturalmente Borgese ignora aquí, por razones cronológicas, al último Croce, en el que la exigencia de la organicidad estructural se hace presente, si no en el terreno lírico de la poesía, en el terreno cultural de la literatura.

En la segunda mitad del siglo XIX el romanticismo culmina en un solitario: De Sanctis, mientras contra éste, visto como campeón del llamado método estético, se levanta el llamado método histórico, traducción en terreno crítico y erudito del positivismo dominante.

De Sanctis, heredero a la vez de Vico y de Hegel, es la expresión más alta de la crítica romántica, de la que recoge la tendencia a considerar el arte como actividad a-racional y el valor fundamental atribuido a la inspiración individual, al "sentimiento", en el origen de la obra de arte, de la que recoge también, con una conciencia más madura que transforma la intuición en sistema, la doctrina de la autonomía de la poesía frente a las demás actividades espirituales, de la que hereda por fin ese sentido religioso de la historia que, después de haber suscitado las literaturas y las revoluciones nacionalistas en la Europa de 1848, llega, justamente a través de De Sanctis, a ser el motor íntimo y unitario de la multiforme obra de Croce. "El gran artista es el que vence y doma y mata en sí al ideal, es decir que lo realiza y produce una *forma*, en la cual pueda encontrar la satisfacción y el olvido total de sí mismo" (2). Este prin-

(2) De Sanctis. "Saggio critico sul Petrarca" Napoli 1913, pág. 28. Y en otro lugar, a propósito de Dante: "Il poeta... quando gli si mostra l'argomento, vede per prima cosa dissolversi quella parte di realtà che vi risponde,.... dove tutte le figure si decompongono e si offrono a frammenti. Chi non ha la forza di uccidere la realtà, non ha la forza di crearla. Ma son frammenti già penetrati di virtù attrattiva,.... con oscuro presentimento della nuova vita a cui sono destinati". (De Sanctis. "Storia della letteratura italiana" Milano. Treves 1925, volumen I, pág. 136.)

cipio se continúa directamente en la estética crociana, en que la poesía es esencialmente "expresión", hermosa en cuanto expresión, sin que importe si lo expresado es moral o inmoral, lindo o feo. Hay sin embargo entre este canon estético, y otros, característicos del romanticismo y de De Sanctis, como el moralismo y el concepto de arte espejo de la época o del genio del pueblo, una contradicción que no desaparece enteramente ni en el mismo Croce.

Estos conceptos, ligados en el fondo con una absorbente pasión político-religiosa, marcan justamente la línea de continuidad entre el romanticismo de la primera mitad del siglo y el positivismo de la segunda: el moralismo (en sentido amplio) incluye el patriotismo, que adquiere a principios del siglo XIX el valor de un dogma indiscutible y conserva este valor en el mismo Croce a principios del siglo XX, para declinar sólo más tarde; el determinismo (biológico, histórico, etc.) que, con pretensiones científicas, dominaba el mundo cultural en los últimos decenios del siglo, no hacía más que continuar, en el terreno de los conceptos estéticos, la tendencia mística de un Fichte, de un Herder, de un Mazzini, a considerar el arte como creación popular, más aún, como realización de la "misión" asignada por la Providencia a los distintos pueblos. El sentido religioso de la historia se transforma en la interpretación de la obra de arte en función de detalles materiales de la vida del artista y de su ambiente. Así, del historicismo romántico pasamos al método histórico positivista. En Carducci (propugnador del método histórico) podríamos estudiar esta inconsciente continuidad, si este estudio no nos llevara a rebasar los límites de una simple introducción al tema central, que es otro.

El dilema: método estético - método histórico estaba mal planteado. Basta comparar las mejores páginas de Carducci con las mejores de De Sanctis para ver que ni al primero le falta vuelo, ni al segundo solidez cultural. La diferencia consiste en el enfoque y se revela, como siempre, en los menores, es decir en los eruditos desprovistos de sensibilidad por un lado, en los críticos sin cultura que buscan el fácil camino de las palabras sonoras y evanescentes, por otro.

Adelchi Attisani, en su estudio acerca de la estética de Croce, ("L'estetica di Croce" en "Cinquant'anni di vita intellettuale italiana (1896 - 1946)" Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1950, pág. 289 y sig.), trata de definir, como punto de partida de su trabajo, el panorama de la crítica y de la historiografía anteriores a Croce: "Se si dá uno sguardo... allo stato degli studi d'estetica in Italia sullo scorcio del secolo passato, quando cioè apparvero i primi scritti di estetica del Croce (1893 - 1900), si osserva che la considerazione del problema dell'arte, quando non si attardava dietro le positivistiche elaborazioni sulla natura degenerativa del genio e sull'anormalità psichica che genera l'opera d'arte, come nei libri del Lombroso, del Patrizi, del Sergi, si diffondeva e smarriva nella minuzia, spesso avvilente, della descrittiva e delle classificazioni psicologiche, le quali, in molti casi, col risalire ai principi della psicologia "scien-

tifica", mostravano la loro più o meno consapevole derivación o dependencia dai presupposti e fundamenti della filosofía positivista". Crítica histórica se llamaba la reconstrucción de los "hechos", con que la obra de arte en distintos sentidos se relaciona; crítica científica, la que se basaba en un determinismo biológico, histórico, económico, etc. (tan "científica" como el socialismo científico y débil por las mismas razones). "L'oeuvre d'art est déterminée par un ensemble qui est l'état général de l'esprit et des mœurs environnants" decía Taine (3).

* * *

Contra el estetismo vacío se levantó, en verso y en prosa, la voz de trueno de Carducci. Contra la erudición pedante había reaccionado De Sanctis, en el que, sin embargo, Borgese reconoce, más que un criterio puramente estético, un criterio histórico - psicológico ("Storia della critica romantica in Italia", Nuova prefazione. Editorial Treves Milano 1920 pág. XI) y, en los últimos años del siglo XIX, Croce, con los primeros libros de una larga serie (los famosos ladrillos), que ha dominado y dirigido el mundo de las letras, de la historia y de la filosofía durante toda la primera mitad del nuestro. En cambio el naturalismo (iniciado en Francia con Zola) y el verismo de Verga continúan la línea romántica en sus aspectos post-resurgimentales, confluyendo con la aspiración a lo concreto, que constituye una de las características del positivismo. Sería el romanticismo típicamente italiano, entendido como profundización de lo clásico, (algo así como su tercera dimensión) de que habla Borgese. Romanticismo auténtico, pero no tan italiano, se encuentra en cambio en el movimiento de la "Scapigliatura" de Milán, en el estetismo "puro" del "arte por el arte" y, más tarde, en la literatura de los crepusculares. Estos movimientos tienen como punto de partida un influjo extranjero (de los prerrafaelitas ingleses, de los decadentistas, y, más tarde, de los simbolistas franceses). Después de la "Scapigliatura" (Boito, Praga, etc.), Pascoli y D'An-

(3) Taine. "Philosophie de l'art" Première partie, Chapitre II (pág. 46 de la traducción española. Edición Samper). Y, más adelante, al principio de la II parte, (pág. 95 de la edición española) Taine habla de correspondencia "exacta y necesaria" entre la obra de arte y el ambiente.

Contra esta interpretación positivista del arte y el árido eruditismo que de ella derivó, se reaccionó violentamente en este siglo, pero no todos los secuaces de las nuevas orientaciones miran hacia sus maestros, propugnadores del método histórico, con la hostilidad de Attisani. Dice por ejemplo Atilio Momigliano en sus "Elzeviri" (Florenia, Lemonnier, 1945, pág. 87). "La coscienza del valore immortale dei capolavori c'era, ma compressa da un'insaziabile curiosità dei fatti: sicché quando lo storico incontrava nel suo cammino un grande libro, manteneva di fronte ad esso il suo solito atteggiamento di uomo che constata, cataloga e registra, scomponendo l'opera nei suoi elementi tecnici e nei suoi motivi di contenuto: come se la sua intima vita sfuggisse all'analisi". Y en el artículo "L'età d'un indice", publicado en la "Rassegna d'Italia" de julio-agosto 1949, a propósito de los "Indici del Giornale storico della letteratura italiana" que se habían publicado el año anterior, revela la misma ausencia o, mejor, superación, del espíritu polémico: "Alla lettura di codesti *Indici* si risveglia il ricordo di tutta un'epoca della storia della cultura italiana ed europea di cui noi, cresciuti in un'età di passaggio dal culto del dato al culto della poesia, dalla dittatura del Giornale storico a quella della Critica, siamo stati gli ultimi testimoni o gli ultimi martiri, assai più che gli ultimi allievi. E insieme ci si fa più viva la coscienza dell'antica e da troppi perduta esattezza di notizie e chiarezza di espressione". (Subrayado por mí este último trozo en que asoma en el más cálido de los críticos contemporáneos una nostalgia de exactitud, que, entre los más jóvenes, da hoy impulso a una nueva filología). Ambos trozos de Momigliano están citados en Getto: "Poeti, critici e cose varie del Novecento". Florenia, 1953, páginas: 150 - 152.

nunzio absorben, en sus versos que aspiran al clasicismo (véase Borgese: Prefacio de la obra citada), estos gérmenes de neorromanticismo que la crítica reconoce y valoriza. El aspecto neorromántico de la poesía de Pascoli se puede definir impresionista. En la famosa página acerca del Fanciullino (1897), encontramos — según Mochino — la teorización de este neorromanticismo impresionista. La impresión espontánea y no elaborada, con toda su indeterminación, es la manera de conocer del niño, y, según Pascoli, del poeta.

I

BENEDETTO CROCE Y SU ESTETICA

Croce es el punto de partida obligado para quienes estudian la cultura italiana de la primera mitad de este siglo en tres aspectos fundamentales, estrechamente vinculados entre sí: filosofía, historia, literatura. El mismo Croce, aun declarando aborrecer el sistema, tenía plena conciencia de la organicidad íntima de su pensamiento y de la sugestión que esta organicidad ejercía sobre los intelectuales de su época.

Este carácter orgánico no excluye la evolución, ni, durante el continuo proceso de ajuste que todo desarrollo impone a los organismos vivos, las transitorias contradicciones, algunas de las cuales, las últimas, pierden su transitoriedad en el corte seco de la muerte y se transforman a la vez en características fijas del último Croce y en problemas abiertos para sus continuadores, discípulos o adversarios.

"La mia filosofia. . . . sará, come tutte le altre, un singolo momento della storia del pensiero, sorpassato (io stesso l'ho piú volte sorpassata vivendo e la sorpasseró finché vivró e penseró) dall' *unda quae supervenit undam*, dal crescere e dall' ampliarsi dello spirito umano, e nondimeno restano e resteranno le verità che le é stato concesso di ritrovare e stabilire" (1).

Este desarrollo en que seguiremos sólo lo que se refiere al pensamiento estético, empieza en el último decenio del siglo XIX, con la afirmación de la coincidencia del arte con la historia, por ser uno y otra, conocimiento de lo individual. Esta posición fué abandonada después, cuando Croce llegó a reconocer el carácter conceptual de la historia e intuitivo del arte (no sentimiento, sino intuición de sentimientos) e introdujo en ambas la universalidad en que el indi-

(1) Benedetto Croce. Filosofía, poesía, storia. Ed. Ricciardi. Milano - Napoli. Página 12.

viduo se integra (2), pero de diferente manera (a través de la racionalidad en la historia, de la fantasía en el arte). Las dos actividades quedan así separadas, *distintas*, a pesar de los vínculos recíprocos. Pero las relaciones entre historia y poesía no han sido definidas en el pensamiento crociano de una vez para todas; a pesar de ser éste uno de los problemas que Croce más meditó y profundizó, queda, diría, aún abierto en sus últimos escritos, atormentadora herencia para sus continuadores.

Filósofo idealista que se sitúa a la vez en la línea de Kant - Hegel y en la tradición de la filosofía de la Italia meridional que parte de Vico, Croce se considera, por lo que a estética se refiere, un continuador de De Sanctis. La *forma* de este último se vuelve en Croce *expresión* o, mejor, *intuición-expresión*. Su primera obra importante "*Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*" publicada en 1902, marca el comienzo de su "dictadura cultural", que culmina después de 1918, para durar, con cierta declinación, hasta su muerte, acontecida en 1952. En esta obra, el lenguaje mismo, considerado en su aspecto no empírico, es definido como creación lírica, como intuición-expresión, y la lingüística se identifica con la estética.

En el terreno de la estética, hay en Croce, como en todos los pensadores que se ocuparon del problema del arte, una tensión interna entre dos polos, que podríamos llamar clásico y romántico (cultura y espontaneidad, límite e infinito, equilibrio contemplativo y entusiasmo creativo, etc.). Naturalmente esta tensión apunta hacia una síntesis que supere el dilema. Pero las necesidades de la polémica (entendiendo "polémica" en su forma superior de lucha intelectual con el pensamiento dominante) y el desarrollo natural de los distintos aspectos del pensamiento crociano le hacen acentuar al principio (en el momento de la publicación de la *Estética*) el polo romántico, al final (*La Poesía*, 1936) el polo clásico.

Así Borgese ("*Storia della critica romantica in Italia*" — Mondadori, 1945, I edición, 1905) — como ya vimos — pudo presentar en su época la estética crociana como la expresión más acabada y auténtica de un romanticismo italiano, mientras los herméticos de hoy (hijos del primer crocianismo) consideran a Croce como un tradicionalista. Y el desplazamiento se ha producido realmente tanto en Croce, como en el coro en que su voz fecundamente desentonaba.

Borgese escribía en la atmósfera de la carducciana escuela histórica, de inspiración positivista (caracterizada por Attisani, en las palabras iniciales de su estudio sobre estética crociana, citadas en este trabajo, pág. 235), que la publicación de la "*Estética*" de Croce

(2) "Quel che è vita e sentimento deve farsi, mercé l'espressione artistica, verità, e verità vuol dire superamento della immediatezza della vita nella mediazione della fantasia, 'creazione' d'un fantasma che è quel sentimento collocato nelle sue relazioni, quella vita particolare collocata nella vita universale, e così inalzata a nuova vita, non più passionale ma teoretica, non più finita ma infinita". (Croce: "*Nuovi saggi d'estetica*" pág. 154-155). Y por lo que se refiere a la historia: "Ogni storia universale, se è davvero storia, o in quelle sue parti che hanno nerbo storico, è sempre storia particolare, e... ogni storia particolare, se è storia e dove è storia, è sempre necessariamente universale, la prima chiudendo il tutto nel particolare e la seconda riportando il particolare al tutto... poiché questo processo mentale non è due, ma uno". (Croce. "*Filosofia, poesia, storia*". Ed. Ricciardi pág. 454).

había perturbado violentamente. Por esto él veía en ese momento en Croce al teorizador de un auténtico romanticismo, que, en Italia, no había existido aún. Manifestaciones de este romanticismo crociano serían la negación de todo desarrollo continuativo en la historia del arte y aun en la personalidad del artista y el rechazo del valor artístico de la estructura, que, llevado a sus últimas consecuencias, reduciría toda obra poética a una antología. Siempre según Borgese, la estética de Croce estaría pues muy cerca de la del "fanciullino" de Pascoli, que Croce aborrece.

Pero, pasan los años. Queda firme en Croce la afirmación de la absoluta autonomía del arte frente a los demás aspectos de la vida espiritual (y en esto especialmente el filósofo napolitano se reconoce continuador de Vico y De Sanctis). Este principio ha conservado aún hoy toda su fecundidad y es comúnmente aceptado aun por los que lógicamente deberían sentir repugnancia por él, como muchos católicos. (En este terreno los marxistas generalmente son más coherentes). Cuando Croce murió, el periódico literario católico italiano "La fiera letteraria" le dedicó un número especial (Roma, 15 de febrero de 1953) en el que colaboraron crocianos y anticrocianos. Uno de estos colaboradores —el menos profundo, pero no menos significativo— en su artículo "Ringraziamento per l'autonomia dell' arte", reconoce en esta afirmación desantistiana de Croce la herencia más auténtica que este último deja a la estética de sus sucesores. En forma muy sintomática, el articulista se desliza luego del terreno filosófico al político: "Non é tempo di *Chefs*, questo che ci si apre dinanzi, e non é tempo di diverbi, almeno fra quanti si muovono sopra uno stesso terreno, diciamo, avendo riguardo al presente discorso, il terreno dell' autonomia dell' arte e del suo presupposto: quella ferma difesa della cultura e della sua libertà contro le inframmettenze di ogni autorità, sia essa ecclesiastica o laica, nella quale difesa il Croce ci fu esempio costante ed autorevole".

Hay aquí una aparente confusión entre dos autonomías, la espiritual, de la fantasía frente al sentimiento y a la razón, y la material, de la obra de arte y su autor en cuanto tal, frente al estado y a la iglesia.

Esta confusión entre lo teórico y lo práctico, entre lo interior y lo exterior, nos revela el sutil malestar que provoca en los católicos su adaptación a las corrientes que dominan el pensamiento moderno, en los terrenos sólo aparentemente alejados del religioso. Síntoma análogo sería la identificación del libre albedrío con el derecho a la libertad político-religiosa, términos que la iglesia católica separa y encara en forma opuesta, pero que en los momentos críticos, se acercan y se comparan. Y, para las religiones dogmáticas, cada gran espíritu es un momento crítico: así, en Dante, los dos términos mencionados se identifican en el símbolo de Catón Uticense (I canto del Purgatorio). Análoga antinomia produce en los católicos la aceptación de esta idea de la independencia de la fantasía, demasiado ligada a toda la filosofía crociana de los *distintos*, filosofía típicamente inmanentista, para conciliarse con la transcendencia.

Esta digresión se hizo para subrayar el más vital de los aportes crocianos a la estética contemporánea y delinear sobre este fondo permanente, las modificaciones de detalle.

La identificación de la intuición - expresión, de la liricidad creativa, con el lenguaje, llevaba a sostener el carácter estrictamente individual, irrepetible, de la obra de arte, a la vez que elevaba la expresión poética a un plano de totalidad y eternidad, por encima del devenir histórico, por encima de la mera contingencia. Así Homero y Shakespeare, Goethe y Dante, Cervantes —y pongamos— Salvatore Di Giacomo, son dioses del mismo Olimpo y las circunstancias históricas, biográficas, psicológicas que los distinguen pueden ayudar desde afuera a entender materialmente su poesía, pero no son su poesía ni proporcionan una norma crítica para juzgarla.

Siendo la poesía un valor absoluto y autónomo, a la crítica no le queda más camino que el juicio de poesía o no-poesía; y, desde el punto de vista del arte, la no-poesía es lo feo. He aquí eliminados de la crítica, y aun de la historiografía literaria, por un lado los matices de valor, por otro el concepto de continuidad. El mismo Croce —decíamos— advirtió la peligrosidad de esta posición absoluta, que reducía la historia literaria a una galería de retratos aislados, momento último y extremo de esta crítica individualizante. En efecto, los títulos de los ensayos críticos de Croce en el terreno de la historia de la poesía, son casi todos nombres propios. En sus consecuencias lógicas, además, esta teoría llevaba aun más lejos: llevaba a la búsqueda de los relámpagos de poesía, de pura expresividad, en la organicidad "construida" de la obra de arte. El libro de Croce sobre Dante es un esfuerzo para distinguir continuamente la "poesía" (intuición - expresión de sentimientos), de la "estructura" que desempeña únicamente una función lógica (es decir no-poética) de sostén. Así la *Divina Commedia* es una construcción intelectualista que lleva engarzadas magníficas joyas de poesía. Y ésta no se explica; únicamente se puede ponerla en plena luz, "hacerla ver". Enseñar a ver es la tarea del crítico literario como la del crítico de las artes plásticas. Este carácter necesariamente fragmentario de la pura liricidad podía llevar a la disolución de la personalidad del poeta, o, en general, del artista, en la visión del crítico, como había llevado a una disolución de la historia literaria. Llegaríamos así a una especie de "pirandellismo" de la crítica: disolución de la personalidad literaria del escritor, cuya continuidad poética no se puede seguir a través de sus obras; disolución de la unidad de cada una de estas obras, a través de la negación del valor poético de la estructura. Esta consecuencia aparece —aunque no en forma clara— en el mismo Croce, y está en la base de su hostilidad al psicologismo. "Per importante ed efficace che sia al fine dell'orientamento generale delineare le "personalità" dei poeti, le realtà sono pur sempre le singole e individue poesie, sulle quali perciò ci siamo di preferenza intrattenuti" (3). Máxima y perfecta manifestación de la

(3) Croce "Poesía antica e moderna" (Laterza, Bari 1941. Pág. VIII).

crítica seria, con este criterio, la antología; si Croce no llegó a esta conclusión, la hicieron propia los que continuaron, oponiéndose a él, este aspecto de su pensamiento (4).

La antinomía entre la historicidad de la poesía y esta realidad atribuida sólo a cada uno de sus momentos (todos del mismo valor, aunque caracterizados por distintas irrepetibles "formas", e independientes de los caracteres continuativos de la psiquis individual y colectiva) no se supera nunca completamente. Las palabras citadas, en efecto no pertenecen al primer Croce; fueron escritas en 1940, cuando ya había salido "La poesía" (1935). Hubo, en el campo de los discípulos directos e indirectos de Croce, una especie de insurrección en favor de los valores continuativos y estructurales en el arte. Para dar un ejemplo, bastaría citar el comentario a la Divina Commedia, de Attilio Momigliano, escrito entre las angustias de la última guerra, en condiciones materiales difficilísimas (5). Otro ejemplo podría ser Fubini, quien, en su "Foscolo minore", sigue al poeta en su atormentada búsqueda de la inalcanzable estructura. A esta "corrección" del crocianismo participó, anticipándose a veces a sus discípulos, el mismo Croce, quien, sin modificar casi nada de la primera fase de su pensamiento, lo fué completando con sucesivos reconocimientos de valores antes olvidados y con un paulatino desplazamiento de acento. En 1929 salió "*Poesia popolare e poesia d'arte*", que afirma el carácter culto de toda poesía. No hay verdadera contradicción con la definición ya dada de la poesía como momento auroral del espíritu, pero indudablemente ahora queda más iluminado el aspecto que al principio había quedado en penumbra: el de la minuciosa y lenta conquista de esta divina ingenuidad. Así se efectúa, por sucesivas integraciones, este pasaje del pensamiento de Croce de su polo romántico (que había reconocido Borgese) a su polo clásico, sin que haya otra modificación que la que se produce en su equilibrio interno por ese desplazamiento de acento. Una vez más, el motivo del cambio debemos buscarlo en las relaciones entre este sistema de ideas perpetuamente en estado incandescente y el clima cultural que sus primeras manifestaciones habían contribuido a formar. Evidentemente Croce se sentía en parte responsable por las consecuencias que sus premisas

(4) Véase por ejemplo, el prefacio de Anceschi a su antología "Lirica del novecento" (Vallecchi 1955), donde se trata de definir este actual significado crítico y a veces polémico de la antología, que respondería a "una propensión concreta hacia cuestiones críticas estudiadas a través de ejemplos" y sería una primera forma de historia. (pág. VII).

(5) Las notas de Momigliano a los distintos cantos de la Divina Commedia están impregnadas de espíritu crociano (como cuando habla de motivos "legati alla tela didascalica del poema.... e quindi secondari o indifferenti rispetto alla poesia", en la nota al verso 81 del Canto III del Inferno) y sin embargo incluyen o implican continuamente una polémica marginal anticrociana sobre este tema de la estructura. Un ejemplo elegido al azar (a propósito del episodio de los tres florentinos con que Dante y Virgilio se encuentran, después de haberse despedido Brunetto Latini, comparado con otros episodios del Inferno): "Una pausa che distacca l'episodio dallo sfondo e gli dà un improvviso rilievo musicale, o un gesto o un grido che rompe d'un tratto la cadenza narrativa, conferisce a questi attacchi l'efficacia che ognuno risente alla semplice lettura. Scindendo l'episodio dal contesto narrativo, l'episodio perde luce e rilievo: è questa una delle ragioni per cui è inaccettabile l'opinione del Croce che la Commedia si possa sciogliere in tanti episodi. L'abilità drammatica di Dante consiste in parte nel modo come gli episodi balzano fuori dalla trama generale del poema". (Dante. La Divina Commedia commentata da Attilio Momigliano. Vol. I Inferno. Pág. 112. Nota al v. 7 del canto XVI).

habían tenido, no sólo en el terreno de la crítica, sino también en el de las realizaciones literarias (6). La moda de la recopilación de fragmentos, que predominó después de la guerra de 1914-18, y la poesía hermética del último período de la historia literaria italiana, aun repudiadas y combatidas por Croce, son hijas de ese aspecto del crocianismo. Los primeros que se colocaron en ese camino, los futuristas, proclamaron, como una paradoja más, su fidelidad a la liricidad absoluta de Croce (7). "La "novedad" de los artistas de hoy —dice Giannessi en el prefacio de su antología comentada: "Invito alla poesia moderna" (Milán - Ed. Polígono 1945) — consiste en una ausencia de motivos extrapoéticos y por lo tanto en su condición de ser "entendidos o no entendidos" sólo según el verdadero fundamento de su actividad creadora". En efecto la imagen desnuda, los vuelos pindáricos, la ausencia de estructura, son los caracteres de los líricos herméticos y las razones de su hermeticidad.

Como consecuencia de esta demostración práctica, vino el ulterior reconocimiento por parte de Croce, en su libro "La Poesía" (1935) y en los escritos posteriores, del valor positivo —en el terreno práctico— de la oratoria, y del carácter continuativo de la literatura, entendiendo por literatura la no-poesía, que no es ya definida como fealdad, sino como búsqueda de una expresión digna para valores extra-poéticos. "La poesia é opera di verità; la letteratura, opera di civiltà". (Croce, "Poesia, filosofia, storia" Ed. Ricciardi, pág. 267. Estas líneas habían aparecido por primera vez en "Quaderni della critica" 1949). Con este concepto, que Croce no llegó a definir completamente y con vigor lógico, vuelven a ser admitidos los valores que Croce había rechazado en el terreno de la pura poesía: distinción entre forma y contenido, corrientes literarias, etc. Falta aún, mejor dicho, es aún negada, la posibilidad de una "menos-poesía", que, sin embargo, podría y puede encontrarse en el camino de ulteriores desarrollos lógicos de esta última posición crociana.

En toda forma, el arte (Croce se refiere de modo especial a la poesía) como expresividad —excluida toda interpretación hedonística— parece el aspecto definitivamente adquirido de la teoría estética de Croce, que ninguna de las corrientes post-crocianas y hasta anticrocianas, ha pensado en negar.

(6) Particularmente interesante a este respecto la "Avvertenza" —escrita en 1929— que precede "Poesia popolare e poesia d'arte" (II edición, Laterza Bari, 1946; véanse especialmente las páginas X y XI).

(7) Umberto Ciacciolo, "Dos ensayos sobre literatura italiana contemporánea". Montevideo, 1953, pág. 71.

II

LA CORRIENTE DE CROCE Y SUS RAMIFICACIONES

Es lugar común hoy en Italia que, después de la muerte de Croce, ya no hay crocianos. Ese temor que un dictador infunde con la violencia, Croce lo infundía con la fuerza de su lógica y la penetración quemante de su ironía sólo aparentemente recatada. Pero así como, en el momento de la máxima irradiación de su pensamiento, la generación de críticos e historiadores formados en el clima positivista del método histórico, aun adoptando casi todas las fórmulas de Croce, dejaban translucir en su aplicación el lenguaje consuetudinario de su formación erudita o el malestar de haberlo abandonado (pienso — no sé si algo injustamente — en Bertoni), hoy, en los escritos de los anticrocianos de la generación más reciente, se observa un patrimonio de ideas básicas, consideradas como definitivamente adquiridas y por eso mismo a menudo sobreentendidas, en el esfuerzo de señalar la rebelión contra el maestro o el simple alejamiento. Hay todo un vocabulario que se ha vuelto irremplazable, hay ideas que se han vuelto o parecen haberse vuelto verdaderamente indiscutibles (como el reconocimiento del valor esencialmente *expresivo* del arte); pero hay también ideas comúnmente aceptadas, porque el consentimiento general en la época crociana las ha vuelto tabúes. Me refiero especialmente al repudio — hoy general — del moralismo en el juicio acerca de la obra de arte, moralismo que llevaría forzosamente al "pecado" de "contenutismo" (palabra imposible de traducir, que designa la tendencia a valorar una obra de arte por su tema). Y sin embargo se comprende mal como ese repudio del "moralismo" (es decir del juicio moral sobre el contenido) pueda conciliarse con los principios básicos del catolicismo o del marxismo. Volveremos sobre el punto al estudiar el problema de si existen una crítica católica y una crítica marxista.

En toda forma, antes de ver los reflejos crocianos en los adversarios o en los discípulos rebeldes, veamos la continuidad de la doctrina en los más fieles, empezando por el heredero más directo de Croce en el terreno de la crítica y de la historia literarias: Francisco Flora.

La larga y fecundísima obra crítica de Francisco Flora, quien se encuentra aún y por mucho tiempo — parece — en la jocunda euforia del trabajo intenso, ha conocido últimamente una culminación a la que todos los estudios anteriores parecen ahora tender, inclusive la *Storia della letteratura italiana*. Se trata de "*L'orfismo della parola*" (Bologna - Cappelli - 1953). Como Orfeo con su lira movía las piedras y construía las murallas, así el hombre conoce y crea (decía Vico que se *conoce* verdaderamente sólo lo que se *hace*) su realidad con la palabra. La palabra es el "verbum", el *lógos* de los neoplatónicos y de los cristianos; pero su creación por parte del hombre es — había dicho Croce — un hecho de naturaleza estética.

Flora lleva a sus últimas consecuencias la identificación crociana de la estética con la lingüística general, arrastrado por la necesidad, que Croce había sentido en la última parte de su parábola vital, de ver a través de la obra de arte al hombre integral, de unir el individuo con el cosmos, el instante con la eternidad. Elijamos algunas citas de este último libro de Flora:

"A noi l'ufficio delle lettere appare come la coscienza stessa di ciò ch'è umano nel mondo" (pág. 15). "Soltanto la parola fa l'uomo" (pág. 18). "La parola é società" (pág. 20). "La parola é la coscienza dell' universo in noi: ecco l'eterno valore dell'umanesimo come filologia creativa della mente e della volontà morale. Perciò l'umanesimo professato quale culto non esornativo, ma sostanziale della parola, e cioè del pensiero che istituisce l'uomo come uomo, é per l'uomo il punto di partenza e d'arrivo" (pág. 24). La materia del arte, para Flora como para Croce, es siempre y solamente el alma del hombre, el *discurso mental*, justamente porque el arte es palabra, palabra poética, figurativa, musical. Flora no separa estas "palabras", como no considera excluído del terreno estético el lenguaje de la ciencia y de la vida práctica: cuando la expresión es adecuada, en cuanto expresión, es poesía. "L'uomo con le parole forma le cose: poi ragionando e astraendo, sulle parole colloca le forme della storia. La filosofia é la coscienza delle relazioni del mondo umano creato dalla parola e cioè dalla perenne poesia" (pág. 37). La crítica desempeña la tarea de reconocer y garantizar la palabra creativa en sus relaciones con la realidad y con la historia.

Tomando el vocablo "palabra" en este sentido tan extenso (1) y gracias a la inmanencia idealista que reconoce como realidad sólo la intimidad del espíritu humano, se puede decir que Flora llega a identificar no sólo, como el maestro, la estética con la lingüística, sino también la poesía con la historia. Así lo ve Ettore Mazzali en un artículo sobre Flora publicado recientemente en la revista "Auseria" (Siena - marzo - abril 1954), cuando afirma que los dos caracteres fundamentales de la obra crítica de Flora son, por un lado la vinculación de todo juicio crítico con una estética y una gnoseología, y por otro la conciencia de que la crítica de la poesía (que sería una estética militante) es "storia del linguaggio umano per eccellenza e quindi, in virtù della identificazione del linguaggio e di pensiero, é storia del pensiero umano, e dunque della verità e dunque della realtà umana ch'è storia: e così la critica estetica é la somma e la piú comprensiva delle storiografie" (pág. 7). Importantísimo me parece, en esta estética de la *palabra*, el reconocimiento de su necesario valor comunicativo, aspecto sobre el cual Croce no se había detenido. La poesía —según Flora— no es el acto de un

(1) La distancia entre esta concepción y la de Croce que le dió origen, se puede medir leyendo unas líneas del libro de Croce "La poesía". (Laterza Bari 1935). "In quanto é simbolo o segno, l'espressione prosastica non é parola, come per altro verso non é parola l'espressione naturale del sentimento, e sola parola é veramente l'espressione poetica" (pág. 18 de la edición de 1953).

poeta particular, ya que recibe su cualidad de poesía de la poeti-
cidad de todo ser humano y de la comunión con los seres humanos.

Y aquí me parece oportuno mencionar un desarrollo análogo, aunque más consecuente, de la estética idealista, por obra de otro crociano, que, como muchos de los secuaces de Croce, siente profundamente, al lado del carácter individual del arte (su liricidad) la exigencia de interpretarlo como comunicación o mejor comunión entre los hombres. Me refiero a Humberto Cianciolo, discípulo de Bertoni, quien, como su maestro, ha partido de la filología para llegar a la crítica, y en un ensayo publicado en la revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias de Montevideo (Nº 11-1953), en que recoge dos conferencias anteriores a la obra última de Flora, define la poesía como *liricidad perentoria*. Perentoria, es decir necesaria. Si fuera arbitraria, es decir no sólo individual sino in-
comunicable, no sería poesía. Hay una sola palabra para cada estado anímico y el poeta la encuentra; los demás la reconocen y en esto consiste el valor social de la poesía. La diferencia entre Flora y Cianciolo está en que este último mantiene la distinción crociana entre expresión poética y expresión prosástica que en Flora parece perderse en la estética de la palabra que "es conciencia del universo en nosotros" y es "pensamiento que instituye al hombre como hombre". Mucho más que otros críticos de la corriente crociana, Flora siente la exigencia, que sentía Croce, de un estudio global de las actividades del espíritu humano, es decir la exigencia de un sistema (palabra que no le gustaba a Croce, porque indica abstracción, pero que no hay más remedio que emplear para indicar una necesidad de coherencia y de organicidad). El ejercicio de la crítica le hace sentir la exigencia de una poética, y la búsqueda de una poética valedera lo lleva a encontrar los principios generales de una estética. Será, para él, *la estética de la palabra*. Y sin embargo Flora es mucho más auténticamente crítico —es decir fino lector de poesía— que filósofo (2). Léase su "*Historia de la literatura italiana*" y se encontrará en el autor, antes que nada, la embriaguez (aun vigilada) de la lectura o, mejor dicho, de ese canto mental que queda después de una lectura de poesía. La estética de Flora dista mucho de ser hedonística; es más bien una austera visión del trabajo creador del hombre. Y, como buen crociano, Flora sabe que el ejercicio de la crítica pertenece a la razón y que el arte es en cambio obra de la fantasía. Pero su estilo es amplio y encendido a la vez, y la metáfora, en su análisis de la poesía ajena, desempeña un papel acaso mayor del que Croce hubiese deseado. Pero

(2) Giovanni Getto ("Francesco Flora e le istituzioni letterarie" en "Critici, poeti e cose varie del novecento". Ed. Sansoni. Florencia, 1953), dice, a propósito de la "ricerca estetica" de Flora: "E diciamo subito che si dovrebbe parlare non propriamente d'estetica, ma, come qualcuno ha fatto, di "poetica", o forse, ed è l'espressione più fedele di quanto vogliamo dire, di "istituzioni letterarie" (pág. 121). Y sigue atribuyéndole a Flora el singular papel — que Croce pensaba podría ser desempeñado por Renato Serra — de establecer los principios de una nueva "retórica" basada en la estética crociana, en substitución de la antigua, que separaba la forma del contenido y uno de otro los géneros literarios. Acaso no sería ya posible, después de la publicación del "Orfismo della parola" descartar, entre las actividades de Flora, la pura especulación estética; pero queda el hecho de que su originalidad en el terreno crítico reside especialmente en su vigilada sensibilidad, afinada por su cultura musical.

Croce no escribió (o no publicó) poesías, y Flora es poeta y novelista. Algunos le reprochan los rastros de sus orígenes dannunzianos (3) y una magnificencia verbal que ha sido definida barroca; Fubini, a propósito del estudio de Flora sobre el barroco ("Letteratura italiana", Tomo II, Cap. V) me dijo: "Es D'Annunzio filtrado por Croce". Y este inflamado abandono viene de su pasión por la poesía o, como él dice, por la palabra; y es un refinado "gozar" de ese canto interior. Más que admiración sentimos envidia, al leer sus páginas, por esta variadísima capacidad de sentirse dichoso en el ámbito de la poesía. Su crítica, a veces, parece salir *ex abundantia cordis*. Su adoración de la palabra, en la que el alma del hombre se hace concreta, en la que únicamente el hombre vive, no tiene nada de místico y alcanza en él una justificación plenamente racional. Pero ese goce del canto es nativo en él y es —repito— mucho más intenso que en Croce. Puede que sea esa originalidad de su sensibilidad estética, razonada *a posteriori*, que le impide tener el sentido del límite y la sobriedad en el juicio, tan característicos en Croce.

Hay en Flora otro acento, que lo diferencia de su maestro, sin apartarlo de su orientación. El juicio sobre una obra de arte —había dicho Croce— debe limitarse al terreno estético; la lógica y la moral no tienen nada que ver con la poesía. Flora acepta esta distinción, pero sostiene que el arte tiene *su moral*. (La mentira no es palabra; es la anti-palabra, dice en su último libro "L'orfismo della parola". Y mucho más esta íntima convicción suya se pone de manifiesto en su "Storia della letteratura italiana". Basta leer —para darse cuenta de ello— la discusión con el juicio moralista de De Sanctis, que cierra el hermoso capítulo sobre Petrarca).

Una posición hasta cierto punto análoga a la de Flora ocupa, entre los crocianos, Atilio Momigliano, quien, observa Getto, aun habiendo sido alumno de eruditos partidarios del llamado método histórico, adopta las posiciones esenciales del crocianismo (contra el biografismo, el moralismo, la mera erudición y el mero estetismo, el "contenutismo", la tendencia a juzgar la obra de un poeta según su poética, etc.). Pero, se repite para él el caso de Flora: el valor intrínseco original de su crítica está en su comprensión apasionada de la poesía, en su capacidad para captarla, reconocerla, gozar de ella y transmitir ese goce a los demás. El crocianismo ha sido para él una liberación (véanse las líneas citadas en la introducción). De todos los que se pueden —a grandes rasgos— calificar como crocianos, él es el que más cerca se encuentra de De Sanctis, por su afán de llegar al hombre a través de la obra de arte, por su "simpatía" humana, que lo lleva a reconocer la poesía donde otros no consiguen captarla (me parece típico a este respecto el análisis de una carta de la madre de Leopardi en el cap. dedicado al Epistolario leopardiano, de su libro "Introduzione ai poeti"). Es en el fondo el mismo psicologismo que le ha sido reprochado a

(3) Marzotti: "Francesco Flora o della lettura poetica" en "Civiltà moderna" maggio-agosto 1942, citado en Getto: "Critici, poeti e cose varie del novecento" pág. 133.

De Sanctis, pero más coherentemente limitado al nacimiento de la "expresión". La "pasión por el arte", en que Getto encuentra la definición sintética de su obra de crítico, no se separa nunca en él (como a veces en Flora y casi siempre —por razones teóricas— en Russo) de su "amor por el hombre". Por eso su crítica y su historiografía literarias adquieren a veces, a pesar de él y contra su idea de las funciones del crítico, un tono religioso, un acento lírico, no exuberante como en Flora, sino íntimo y recogido, casi diría pudoroso.

Esta misma humanidad, inherente a su índole, lo lleva a una revalorización de la estructura en la obra de arte, a una atención sostenida que le hace reconocer la poesía en detalles aparentemente didascálicos y por tanto opacos, que se iluminan en relación con los demás, en el estudio de la más íntima creación artística. Esta comprensión es la característica principal de su hermoso comentario de la Divina Commedia. La unidad del canto de Ulises, la inescindibilidad de los dos episodios que se trenzan en el canto de Farinata (y el valor poético de esa dramática inescindibilidad que refleja y revela un conflicto en el alma de Dante) son dos ejemplos elegidos al azar, de esa excepcional sensibilidad estética de Momigliano, que da origen a un personalísimo método crítico (4). Se podría, creo, componer una estética de Momigliano sobre la base del acercamiento y el cotejo entre muchas de sus notas a la Divina Commedia, convenientemente escogidas. No se le nombra a Croce nunca o casi nunca en este comentario; pero, cuando asoma un acento polémico, éste está dirigido esencialmente contra el fragmentarismo de su obra "La poesía di Dante" y contra la rigidez de la separación entre poesía y no poesía de la primera fase de su pensamiento estético. En cambio estas notas se encuentran, diríamos, en la continuación de la nueva línea inaugurada por Croce con sus últimos escritos (a partir de "Poesía"). Los residuos de dificultades y contradicciones que Croce al morir dejó sin resolver, están resueltos aquí con sencillez, a través de una primigenia comprensión, de una verdadera vocación de crítico de poesía, cuyo límite y cuyo peligro está justamente en esta fácil espontaneidad, que cae a veces insensiblemente en una retórica de tipo romántico. Esta posición singular, junto con sus orígenes vinculados al método histórico, hacen acaso de la obra de Momigliano la mejor introducción al estudio de la nueva filología (Spongano, Barbi, Pasquali, etc.) y al estudio de la resurrección, en nuevas formas, del método histórico entre los críticos más jóvenes. Su crítica de la crítica herméutica vuelve a plantear la exigencia de esa claridad que él reconocía —a pesar de su rebelión— en sus maestros (véanse las notas a la Introducción). "La critica di oggi subisce la suggestione della letteratura: e forse più visibilmente in una libertà di architettura

(4) Es interesante examinar la coincidencia (mucho más extensa de lo que parece) de la interpretación del canto X del Infierno dantesco por Momigliano, con la que de ese mismo canto da Antonio Gramsci en una de sus "Lettere dal carcere" (Ed. Einaudi, 1952, pág. 141-144).

che può esser necessaria nella poesia ed é invece capriccio e debolezza nella critica" (pág. 120 de "Elzeviri").

No es posible aquí —en un estudio de corrientes— extenderse mucho en el examen de las ramificaciones de un mismo tronco, aun cuando este tronco sea la poderosa obra de Croce, especialmente si se considera que en este caso el análisis de las ramificaciones se convierte en una galería de perfiles individuales de críticos, que dan origen a una corriente en la medida en que los profesores de literatura se forman sobre sus libros y amoldan la enseñanza a sus teorías y en la medida en que éstas influyen en la pequeña crítica periodística. En cuanto algunos de esos profesores o de esos periodistas ensayan el camino de una metodología crítica personal, dan lugar ellos mismos a una ramificación.

A este respecto es típico el ejemplo de *Luigi Russo*, uno de los grandes nombres en el terreno de la crítica y de la historiografía literarias actuales. Espíritu combativo, Luigi Russo se impuso en seguida después de la guerra, aplicando con método personal las teorías estéticas de Croce (cuyo aspecto esencial —según él— se refleja en una crítica y en una historiografía individualizantes) y entrenando en el ejercicio de la crítica según esos criterios a un nutrido grupo de estudiosos. Si se quiere una lista de los miembros de este grupo, basta recorrer el índice de su antología "*Classici italiani*", en que cada período, y aun cada autor importante, es estudiado y comentado en sus obras mejores por un especialista (Figurelli, Ramat, Villa, Rugani, Bonora, Muscetta, Orsini, Marzot, Vigliani, Bettalli). La atmósfera del libro (que es, para Russo, lo que la "*Storia della letteratura italiana*" es para Flora, a pesar de ser necesariamente menos unitario) es decididamente crociana. Tomemos por ejemplo el "Saúl" de Alfieri en el tomo III. El comentario, de Villa, es una continua distinción entre poesía y no poesía, entre la expresión lograda de un sentimiento "verdadero" —artísticamente verdadero— en las palabras de Saul o Micol, y la retórica melodramática de David.

Russo ha escrito demasiado y a menudo se ha dejado arrastrar por su espíritu polémico a contradecirse. Pero sería difícil definirlo en función de Croce, como tratamos de hacerlo para Flora y Momiigliano, porque se aleja del maestro, más que en un determinado punto de la doctrina (como los anteriores), en el juicio crítico sobre éste o aquel poeta, sobre ésta o aquella expresión, especialmente como consecuencia de un mayor racionalismo estético, o sea del reconocimiento de que la poesía no es anterior a la conquista lógica, sino que la supera, presuponiéndola, en una reconquistada ingenuidad. (5) En su largo estudio acerca de la estética crociana, (6) Russo, en polémica con Borgese y los que, después de él, han repetido sus afirmaciones, pone de relieve todo lo que Croce tiene de antirromántico, y hace de él un reivindicador de la *clasicidad*.

(5) *Luigi Russo*. "La critica letteraria contemporanea" Laterza, Bari, 1953, I tomo, pág. 213 y todo el capítulo dedicado a la "Crítica dantesca" en el II tomo.

(6) *Idem*. I tomo, pág. 96 y sig.

Mayor importancia tendrá probablemente, cuando haya pasado el período de la necesaria decantación, la obra crítica e historiográfica de *Camillo Fubini*, quien, en una fusión perfecta de erudición y crocianismo (7), busca en las palabras del hombre y en sus variaciones semánticas y sintácticas de tono y color a través del tiempo y de las transformaciones del paisaje anímico, al hombre mismo y a sus infinitos matices. Es el suyo, como el de Flora, un culto apasionado de la palabra y del estilo, pero sin el formalismo de la crítica estilística de De Robertis y sus discípulos, contra los que casi todos estos crocianos han polemizado (ver esp. de *Fubini*: "Stile, linguaggio e poesia" Marzorati, Milán 1948). El título de uno de los mejores trabajos de Fubini resume esta posición: "Stile e umanità in Gian Battista Vico". Otro ejemplo muy sugestivo pueden ser los estudios foscolianos recopilados bajo el título: "Foscolo minore", en los que la minuciosidad del examen es llevada casi hasta la exasperación, en esta búsqueda del alma en las palabras y en su disposición respectiva. Pero, si a veces se encuentra exagerado y arbitrario el valor que Fubini da a la substitución de una palabra por otra o a una diferencia de puntuación (valor expresivo, es decir estético, según el pensamiento de Croce), de la lectura global salen magníficamente dibujados los dos "personajes" de Foscolo, que lucharon en él durante toda la vida: Jacopo Ortis y Dídimo Chiérico, el prerromántico apasionado y suicida, y el humorista suavemente escéptico, en que la pasión es superada por medio del esfuerzo expresivo y se siente sólo como "calor de llama lejana". En estos y muchos otros estudios de Fubini, la identidad crociana de *intuición y expresión* se encuentra no sólo y no tanto abstractamente reafirmada, sino evidenciada en el carácter concreto de la poesía en acto.

Se clasifican además entre los crocianos Gargiulo (que se ha detenido, —según opinión oral de Paci— al primer Croce (8) y Sergio Solmi, ambos bajo la influencia del pensamiento francés. "Están entre los primeros que han corregido el crocianismo con el empirismo de Alain", me dijo Anceschi. Habría que mencionar también, por razones cronológicas de fecunda longevidad, a algunos herederos del método histórico pasados al terreno crociano o parcialmente influidos por Croce: Bertoni, Cesareo, Torraca, Rossi.

(7) Me parece interesante citar, a propósito de Fubini, la opinión de Lugli, catedrático de literatura francesa en la Universidad de Bologna y director de la Biblioteca de la Facultad de Letras: "Fubini puede ser definido por el entronque de crocianismo y erudición. En efecto, parte a veces del estudio estilístico para llegar a la filología, al detalle histórico o biográfico..." Ningún mejor ejemplo, a mi modo de ver, para apoyar esta opinión de Lugli, que las páginas que, en "Foscolo minore", Fubini dedica a la comparación de la carta del 17 de marzo de "Le ultime lettere di Jacopo Ortis" con los "Discorsi sull'Italia" (Mario Fubini, "Foscolo minore", Ed. Tumminelli, 1949).

(8) También Russo, en el libro citado (I tomo, pág. 316) expresa el mismo juicio: "Abbiamo sempre pensato e scritto che il Gargiulo è un crociano ortodosso, ma... del più rigido e antiquato crocianesimo".

III

EL HERMETISMO Y LA CRÍTICA HERMETICA

Si los post-crocianos examinados en el capítulo anterior proceden todos del último Croce, los herméticos llevan a sus últimas consecuencias, aun sin excesivas teorizaciones, la identificación del arte con la pura liricidad, característica del primer Croce. El hermetismo es —según Anceschi— el equivalente histórico del existencialismo literario francés en la Italia de post-guerra. La afirmación tiene su peso, no sólo por venir de quien viene (Anceschi es una de las principales figuras del hermetismo en el terreno de la crítica), sino también porque nos da, en su aparente vaguedad, una idea clara, no de la esencia, sino de la posición de esta corriente literaria y del papel que desempeña (o ha desempeñado) en la historia de la cultura. No hablo naturalmente tanto del existencialismo filosófico, como de sus reflejos en la literatura y en las valoraciones literarias. En Italia existe el primero, representado esencialmente por Abbagnano, Paci y, algo marginalmente, por Franco Lombardi. Pero no hay una literatura existencialista propiamente dicha, si se exceptúa, acaso, la novela "La Romana" de Moravia; se pueden encontrar, sí, rastros del influjo de Sartre, como, inmediatamente antes, se encontraban, en poemas y novelas, reflejos del realismo norteamericano. Pero es indudable que el hermetismo, como fenómeno cultural, y no en sus culminaciones líricas que, como tales, están definidas sólo por este último adjetivo, es una manifestación de la crisis bélica y post-bélica y por lo tanto es, como dice Anceschi, el equivalente histórico en Italia del existencialismo literario francés. En ambos, en efecto, culmina el neorromanticismo decadentista y crepuscular que, iniciado en las postrimerías del siglo pasado como tendencia pacíficamente literaria provocada por una reacción antirretórica, se ha exasperado a través de las dos guerras, llegando a expresar, en formas muy diferentes en los dos países, la desesperación total del hombre y su conquistada frialdad en el mundo de las cosas.

"La via di Montale —dice Anceschi (1)— é la via della negazione. L'uomo deserto. . . . il mondo senza significato. . . . il nulla in cui viviamo. . . . questa materia oscura dell'uomo d'oggi senza miti, viene assunta da Montale". No me toca, sin embargo, ocuparme de la poesía del hermetismo, sino de su poética y de la corriente crítica que toma esta poética como criterio de valoración. Hay —decía— en este terreno, una continuidad de lo irracional. Veamos lo que recomendaba Marinetti en 1912 en el manifiesto que aplicaba a la literatura los preceptos de otro anterior, famoso, de 1909, que fue el acta de fundación del futurismo (movimiento que no ha dado una sola palabra de verdadera poesía, pero materializó en su tiempo una inquietud, que no se ha extinguido ni en la primera,

(1) "Lirica del Novecento" Vallecchi, Firenze, 1954, pág. LXXI de la Introducción.

ni en la segunda guerra mundial): "Bisogna distruggere la sintassi, disponendo i sostantivi a caso, come nascono. . . . *Ogni sostantivo deve avere il suo doppio*, cioè debe essere seguido, senza congiunzione, dal sostantivo a cui é legato per analogia. Esempio: uomo-torpediniera, donna-golfo. . . . Siccome la velocità aerea ha moltiplicato la nostra conoscenza del mondo, la percezione per analogia diventa sempre piú naturale all'uomo. Bisogna dunque sopprimere il *come*, il *quale*, il *cosí*, il *simile*. Meglio ancora, bisogna fondere direttamente l'oggetto con l'immagine in iscorcio mediante una sola parola essenziale. . . . Gli scrittori si sono abbandonati finora alla analogia immediata. . . . Hanno paragonato, per esempio, un fox-terrier a un purissimo puro sangue. Altri; piú avanzati, potrebbero paragonare quello stesso fox-terrier trepidante, a una piccola macchina Morse. Io lo paragono, invece, a un'acqua ribollente. V'è in ciò *una gradazione di analogie sempre piú vaste*, vi sono dei rapporti sempre piú profondi e solidi, per quanto lontanissimi. L'analogia non é altro che l'amore profondo che collega le cose distanti. . . . Giungeremo un giorno ad un'arte ancor piú essenziale, quando oseremo sopprimere tutti i primi termini delle nostre analogie, per non dare piú altro che il seguito ininterrotto dei secondi termini. Bisognerà, per questo, rinunciare ad essere compresi. Essere compresi non é necessario. . . ." (Firmado: Marinetti, Milán, 11 de mayo de 1912).

He aquí una definición anticipada del hermetismo, no tanto por la última frase, que indica una coincidencia superficial, sino por la visión clara del proceso que, partiendo de la comparación y la metáfora regulares, admitidas por la poética clásica, lleva a sentir la realidad a través de un mundo anímico personal cuyo lenguaje reposa justamente en la analogía, es decir está formado por los segundos términos de una red de comparaciones. Sería interesante estudiar *históricamente* el hermetismo, comparándolo con la necesidad medioeval de la alegoría. Las raíces psicológicas son probablemente las mismas, aunque en la cadena de imágenes de la alegoría los vínculos son lógicos y en la poesía hermética se busca un contacto inmediato, intuitivo; y aquí se puede hablar de psicología, porque se trata justamente de historia o a lo sumo de literatura y no de poesía. La poesía, cuando surge, logra una comunicación directa, a pesar del hermetismo y de la alegoría. Y lo saben los lectores de Dante. No carece de significado el hecho de que, justamente hoy, asistamos a una revalorización de la alegoría por parte de poetas como Eliot.

Tanto Flora, en su ensayo acerca de la poesía hermética, como Romano, autor de un libro sobre poética del hermetismo, toman la *analogía* como base de su estudio y remontan, como es inevitable, al simbolismo francés y al surrealismo de los que los herméticos derivan no sólo la técnica de la trasposición analógica, sino también la fe en el poder sugestivo y alusivo de la palabra. Marinetti y el futurismo figuran en esta historia más como elementos lógicos que estéticos. (Marinetti es, en el fondo, un periodista, como Mussolini:

el futurismo, y no el actualismo gentiliano, es la expresión teórica del fascismo; y es expresión periodística). En toda forma, es indiscutible que, en el futurismo, si no una poesía, encontramos una poética, y en esta poética reconocemos el antecedente del hermetismo actual, en el que sí, hay poesía.

Anceschi, quien con Bo, Macrí y algunos otros integra el equipo de los críticos herméticos (cuya figura más prominente fue, en los primeros tiempos, Contini, ahora el representante más típico de la nueva filología), ha publicado en 1953 un libro importante, que es una antología: "Lirica del Novecento". El mismo crítico había publicado, con bastante anterioridad, "Lirici nuovi", también una antología. La antología es la forma más directa y evidente de crítica literaria: por lo menos ésta es la consecuencia lógica de la primera estética de Croce. (Otro ejemplo de la tendencia moderna a transformar la teorización crítica en una lectura directa selectiva puede ser el libro de Giannessi: "Invito alla poesia moderna" — Polígono, Milán, 1945). Ahora bien: la distancia que separa la intención polémica de *Lirici nuovi* de la reposada voluntad historiográfica y serenamente crítica de la *Lirica del novecento*, la distancia que separa, del otro lado de la barricada, a "*La poesia ermetica*" de Flora de sus últimos ensayos críticos sobre este o aquel poeta hermético (2) o las notas de Russo, en la última edición de "*La critica letteraria contemporanea*" (Laterza, Bari, 1953-54), del ensayo sobre "*La critica ermetica*" recopilado en el III tomo de esta misma obra y escrito en 1942, nos da la medida de la sedimentación ya sufrida por este movimiento, tan apasionadamente discutido en sus primeros años, y que — como quiera que se le juzgue — está en la línea que marca el eje de la literatura italiana del último período. Ha llegado ahora el momento de las definiciones, justamente porque se está agotando el confuso florecimiento vital y se acerca el instante fúnebre de la epigrafía lapidaria. En efecto, lo que es vivo en esta corriente se está transformando, como todas las cosas vivas, es decir entra ya en otro ciclo vital (3). (Contini sería, en el terreno de la crítica, un precursor). Dejo para las notas, — en estas páginas que deben ser un simple informe sobre corrientes críticas — las definiciones de la poesía hermética (4), para limitarme aquí a exa-

(2) Flora sostiene, sin embargo, que nada ha cambiado en su juicio sobre el hermetismo globalmente considerado. En efecto, en su severa "*Poesia ermetica*", figuraba un capítulo, "*Poesia e canto*" dedicado a los valores positivos de poetas de esta corriente; y con este capítulo se vincula idealmente el juicio crítico del Flora actual, ya despojado, en este terreno, de toda *vis* polémica.

(3) Véase, para el otro aspecto (no el de la crítica, sino el de la creación poética), lo que dice Umberto Cianciolo, en sus "Dos ensayos..." (véase la nota siguiente), acerca de "I limoni" de Montale (pág. 91).

(4) Ardengo Soffici, estudiando a Rimbaud, hablaba de un "desenfreno de la asociación irracional de las ideas", indicación de una tendencia que culminó más tarde en el hermetismo (pp. 59-60 de "Rimbaud", Quaderni della Voce, Florencia 1911, citado por Romano en su "Poetica dell'ermetismo", Florencia, Sansoni, 1942). Romano, por su parte, insiste en el *analogismo*, como raíz del hermetismo; otros han agregado a este elemento básico, cuya ascendencia futurista ya hemos examinado, otros dos: un nuevo objetivismo, y el valor asignado, no sólo a la esencialidad, sino también al poder alusivo, sugestivo, de la palabra. "Poesia senza canto" dice Calcaterra. "Poesia pura, sin elementos estructurales o lógicos extra - poéticos" dice más o menos Giannessi.

Por otra parte un crítico no hermético, y por lo tanto inmune de obscuridad, Contessi, da la siguiente definición del hermetismo: "Si parló di una poesia soprattutto analogica. E certo la fortuna dell'analogia fu, di recente, cosa tutt'altro che trascurabile. Ma se anche

minar la corriente especulativa (historiográfica y crítica) que se vincula con esta poesía. Los crepusculares fueron la antirretórica, la autoironía, la alusión discreta, el discurrir quedo de la vida diaria, los futuristas fueron los retóricos de la máquina y de la amoralidad, enfermos de un secreto dannunzianismo. Los herméticos están acaso en la confluencia. Pero ¿y los críticos?

Giannesi, y con él muchos otros, hicieron, casi desde los comienzos, a los críticos herméticos el reproche de no estar a la altura de la verdadera misión de la crítica, que es la de enseñar a leer, a entender, a sentir. Una "crítica hermética" — se ha dicho mucho — implica una contradicción; la poesía puede ser oscura, la crítica debe ser clara, debe servir de intermediaria entre el poeta y sus lectores, proporcionándoles a estos últimos los elementos necesarios para la comprensión, o, por lo menos, para una participación a la iluminación intuitiva del poeta. Desde este punto de vista no puede haber "crítica hermética" y el reproche está plenamente justificado. Durante un período bastante largo, que para algunos dura aún, la crítica en efecto se ha contagiado de obscuridad y los comentarios han resultado más herméticos que las poesías comentadas (5). Y cuando, del terreno de la crítica ejercida sobre la poesía actual, pasamos al de la historiografía literaria, las dificultades de comprensión aumentan. Se llega a obscurecer lo que tradicional-

giunse a rappresentare ampiamente la peculiarità di un clima letterario, non fu tuttavia che la realizzazione di un motivo, di un atteggiamento più ampio e interiore che ben si potrebbe riconoscere nella struttura allusiva dell'espressione, in quel modo diffuso e compiaciuto di rappresentare le cose e i miti non mai giungendo fino ad essi, ma sfiorandoli appena, quasi furtivamente e inavvertitamente; la cosa che in questa poesia si canta è innominata, il mito ineffabile, come l'eternità. Col risultato, e ognuno lo può vedere, che non ci sono cose, non ci sono miti: c'è una suggestione, tutta letteraria, della parola che a volta a volta suscita nel ben provveduto lettore il diletto di una evocazione e la vaghezza di immagini remote, già conosciute e sognate. . . . E c'è, anche in questo, una tecnica, forse un'arte sottile e squisita, ch'è consegnata all'intelligenza della parola, al suo potere evocativo, alla sua capacità di costituire il nucleo di sempre nuove analogie". (*Pier Luigi Contesi: "Atteggiamento della lirica d'oggi". Revista "Il Mulino" de Bologna. N° 5, de marzo de 1952, pág. 232*).

Aneschi, por su parte, en la Introducción a "Lirica del Novecento" se preocupa, no sólo de definir, sino también de ubicar: "L'inizio del diverso muoversi della parola poetica della prima metà del novecento fu con i Crepuscolari, il secondo (movimento) fu con Vocianti, Futuristi, Impressionisti, il terzo si manifestò con i Rondisti, ed il quarto, infine, con coloro che furono detti Ermetici" (pág. XVII). La continuidad y al mismo tiempo la tensión polémica entre estos movimientos que se suceden sólo en una cronología ideal, pero se trenzan, en un juego menudo de acciones y reacciones, en el tiempo real, son agudamente examinadas en esta Introducción. Para definir la forma de Ungaretti, que se puede considerar como el fundador del hermetismo, Aneschi cita las teorías estéticas de Paci, uno de los "leaders" del existencialismo: "L'atto poetico . . . é un atto di scelta, per cui "un molteplice senza relazione si trova riunito in una vivente armonia organica" y agrega que tarea del crítico es captar esta forma unitaria, distinta para cada poeta, y sus relaciones con las demás formas contemporáneas. Gian Franco Contini en "Un anno di letteratura" (1942), ve en el hermetismo un desarrollo de la "auroralidad" crociana, pero desnuda, anterior al sentimentalismo. (Pág. 147). Por su parte, Umberto Cianciolo, al hablar de Ungaretti, Montale y Quasimodo, da él también una definición de los aspectos más valederos del hermetismo: "A pesar del innegable hermetismo de estos tres grandes poetas italianos vivos, la extrema dificultad de su obra (sobre todo para un público extranjero), la desconcertante novedad tonal de sus ritmos, no son casi nunca el fruto de una extravagancia premeditada, de un frívolo capricho expresivo, es decir de un "arbitrio", sino la forma perentoria de la existencia contemporánea, de la cual todos nosotros somos actores y espectadores, pero de la que llegamos a conocer la árida, arrugada, corrosiva realidad, sólo a través del lenguaje árido, arrugado y corrosivo de estos vigilantes y atormentados compañeros de congoja" (pág. 74 de "Dos ensayos sobre literatura italiana contemporánea". Apartado del N° 11 de la Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias, Montevideo, 1953).

(5) Como ejemplo de este contagio, transcribo algunas líneas de Macrí sobre "Arsenio" de Montale: "Un tuffo improvviso nel cuore dei frangenti, cui segue un sistema interno di echi, che prolunga, specie l'ultima strofa. Un movimento deciso fin dall'inizio verso quel finale senso di cenere degli astri, ove pare che il poeta trovi l'innesto, la presa di risoluzione, e forse di redenzione, di tanta stragionia materia e moto. . . ." (Macrí, "Esemplari del sentimento poetico contemporaneo". Firenze 1941, pág. 86-87).

mente está claro, a crear, también en el campo especulativo, ese lenguaje de iniciados, esas sugerencias alusivas reservadas a los lectores de alta cultura, que dificultan a veces la comprensión de la poesía más áulica; y si en este último campo están justificadas, es difícil admitirlas en el primero, es decir en el de la historia de la poesía.

Otro aspecto del hermetismo poético se encuentra, exasperado, en los críticos herméticos: la aridez, la tendencia a desvalorizar lo humano, a intelectualizar la poesía. Se ha dicho de la poesía moderna (en Italia, la hermética), que carece de todo calor humano. Y lo que en poesía puede ser el fruto de una honda desesperación, y está, de todas formas, en camino de ser superado (6), en terreno crítico e historiográfico se traduce en una tendencia a interpretaciones puramente técnicas, en un miedo de dejarse seducir por la onda del canto, por la sugestión del sentimiento. Compárese a este propósito al Dante de Contini ("Le rime" Ed. Einaudi, Turín, 1946) con el Dante de Momigliano. Siendo sin duda una manifestación de neorromanticismo, el hermetismo demuestra una hostilidad marcada contra todo lo que huela a romanticismo, recogiendo en este aspecto, como en muchos otros, una innegable herencia crociana. Se podría repetir para ellos (y con mayor razón, por constituir un desarrollo del primer Croce) lo que Borgese dice del carácter fundamentalmente romántico del pensamiento de Croce mismo, carácter que, como vimos, se puede reconocer en las primeras formulaciones de su estética (aunque el autor no lo admitiría), pero desaparece o, mejor, pasa a segundo plano, justamente cuando lo recogen los herméticos.

Naturalmente, hay, en la crítica de los herméticos, manifestaciones que tienen un valor positivo; entre otras, la revisión de los juicios tradicionales, según criterios completamente nuevos, ni puramente psicológicos, ni puramente formalistas (aunque muchas veces es difícil para ellos evitar este último escollo). Desde el ángulo visual hermético, algunos escritores como Petrarca (estudiado por Contini, si es que este último se puede considerar aún como hermético) o Pascoli (visto por *Anceschi*, (7) en la revista "Aut-aut") y algunos movimientos literarios como el barroco (8) adquieren una nueva dimensión.

(6) En efecto, los herméticos, que han dominado el terreno de la poesía después de 1930, han sufrido durante la guerra el influjo del realismo americano (Pavese es uno de los muchos ejemplos) y han sentido al mismo tiempo una exigencia social, con hondos raíces morales, que los lleva a buscar una comunión con los hombres que es todo lo contrario del hermetismo (Cianciolo, en el estudio citado, fundamenta esta afirmación con abundantes textos). Por otra parte el hermetismo — que es una fase del eterno conflicto entre la palabra (entendida como la pincelada del pintor impresionista, "macchiaiolo") y la sintaxis, lo arbitrario y la ley, tiende a encontrar el equilibrio, desembocando — en uno de sus sectores — en un nuevo clasicismo.

(7) *Anceschi* "Questioni del Novecento" Pág. 139 del Nº 20 de "Aut-aut" (marzo de 1954).

(8) Véanse: *Anceschi* "Del barocco ed altre prove" Vallecchi, 1953 y Prefacio del mismo al "Barocco" de *Eugenio D'Orsi*, Edición Rosa e ballo, 1946.

Acaso tenga alguna relación con esta revalorización del barroco la simpatía de estos poetas por España. (Macrí ha publicado una "Poesía spagnola del 900"). Esta simpatía es el reconocimiento de un parentesco ideal, por lo menos en lo que a barroco se refiere. Dice

Por otra parte, en el terreno de los juicios sobre la poesía actual, esa extensión del tono hermético a la crítica acaso no carezca de motivos. Puede que encontremos la mejor definición y justificación de la poesía hermética, y, de rebote, de la crítica hermética, en unas palabras de Pier Luigi Contessi, el ya citado director de la revista "*Il mulino*" de Bologna, joven estudioso que no sólo ha superado el hermetismo, sino que ha rebasado, junto con los miembros de su fluido grupo, las preocupaciones exclusivamente literarias. En un breve trabajo, publicado en el año 1953 en Turín por este joven escritor, y titulado "*Ritmi e poesia nei contemporanei*" (editado en forma de apartado, pero sin la indicación de la revista), leemos estas palabras:

"Per quanto riguarda la natura delle moderne tecniche di versificazione, é indubbio che ci troviamo di fronte all' estremo svolgimento di quelle inclinazioni e di quella sensibilità ritmica a cui é dovuto il rivoluzionamento delle tecniche tradizionali, a cominciare... dal verso sciolto; tutto questo rende testimonianza del cammino della poesia verso la più profonda interiorità, ma un' interiorità che talvolta esclude la comunicazione, il dialogo, il rapporto vivo tra gli uomini.... La loro interiorità, così chiusa e circoscritta, non potrà, a un certo punto, che risultare estranea per noi, e ogni altro discorso dovrà necessariamente proporsi come semplice ipotesi... In realtà una forma, assai relativa, di comunicazione,.... nell' intimità d'una piccola *élite*, non sembra, dopo tutto, mancare; ma di tale comunicazione si tratta, che nulla ha di comune con le forme tradizionali.... Si tratta di una comunicazione le cui forme son consegnate non già.... alla sola parola, ma alla pagina tutta, nella sua complessità anche tipografica...; la parola, la sillaba anzi, viene integrata, come valore semantico e fonico, dalla qualità e dalla durata delle pause e dei silenzi. Tutto questo fa sí che un siffatto modo di poesia non possa essere mai detto ma, vorrei dire, contemplato, semplicemente avvertito, così, come un incanto sottile. *É la poesia della cifra, la poesia senza canto*, il controcanto, insomma la poesia ermetica. Perfino le definizioni finiscono con l' avere solo un significato allusivo e un assai discutibile senso, poiché questa poesia sfugge alla definizione come all' indagine" (Páginas 278-79). En otras palabras, el lenguaje hermético de los poetas se impondría a los críticos por una ineludible necesidad. Y esto se puede sin más afirmar para los mejores de estos últimos, como Anceschi y Macr .

El mismo Contessi, dos años antes, había estudiado, en un artículo de su revista "*Il Mulino*", (9) el entronque de la exigencia realística (de "expresar la realidad") con el hermetismo, en el esfuerzo crítico de un escritor singular, muerto voluntariamente en

en efecto Anceschi en el primero de los dos libros citados: "Si potrà... dimostrare che il sentimento *simbolico* e, in altro senso, quello *ermetico* della parola (musicalit , polivalenza....) trova le sue radici proprio nelle poetiche pi  estremiste del seicento" (pág. 22, nota).

(9) "Atteggiamento della lirica d'oggi", en "*Il Mulino*" N  5 de marzo 1951.

1951, del que nos ocuparemos al estudiar la crítica marxista: Cesare Pavese, y en un ensayo de Luciano Anceschi, abundantemente citado en estos últimos años: "*Poesia "in re", poesia "ante rem"*" (revista Aut-aut, noviembre 1951). El mismo Anceschi, al hablar de la crítica hermética (de acompañamiento, dice, o "militante") del primer período, insiste sobre este punto en la Introducción a su "*Lirica del novecento*": "Non si può intendere fino in fondo il movimento e il sentimento di quegli anni, se non si tiene conto che, portati dalla critica, nella situazione entrarono nuovi fermenti religiosi, letterari, morali, filosofici, e la fenomenologia, e l'esistenzialismo.... Ed é proprio a proposito di questa critica che fu usato più spesso il termine "ermetismo".... *crisi della parola* che fonda la stessa *crisi dell' uomo* d'oggi, la crisi dell' "uomo murato" dell' "uomo buio".... (Página LXXVIII).

En una palabra, la crítica refleja la misma tensión originada por un dualismo no resuelto entre los dos aspectos del hombre, el interior y el exterior, que se advierte en la poesía contemporánea. Se trata, no sólo de un problema estético, sino también de un problema moral. Habría que ver si no sería oportuna una revisión, a la luz de esta última experiencia, del juicio negativo que da Croce acerca del moralismo de De Sanctis, cuando éste condena, por razones extra-estéticas, (que para él —sin embargo— se identifican con la exigencia de la validez expresiva), el formalismo del renacimiento y, más tarde, del barroco y de la Arcadia, que, según él, encubre un vacío espiritual o un deseo de evasión del mundo político-religioso, tan rígidamente opresivo. Ya Luigi Russo, en un escrito polémico, algo injusto como muchas de sus cosas (10),

(10) Luigi Russo, "La critica letteraria contemporanea" Laterza, Bari, 1953 III vol. Cap. "La critica ermetica" pág. 254-255. Como ya se vió, en este libro que recoge ensayos de distintas épocas, Russo corrige en las notas lo que pueden tener de violento e injusto esos juicios emitidos en el calor de la polémica.

El mismo Anceschi vuelve sobre el tema de la tensión moral implícita —acaso inconscientemente— en la estética del hermetismo en su período formativo. Dice y no dice, a la manera hermética, en que cada palabra es una limitación, una reserva, una corrección a la palabra precedente. "A me sembra che in noi (studenti e studiosi dell'università di Milano fra il 1930 e il 1936), un senso disilluso, devastato del mondo, da cui nasceva non so che ansiosa accettazione del presente, cercasse il riscatto nell'opera, in qualche cosa che "sta e resiste". Quel che contava era la salvezza nell'opera e una soluzione, un senso della nostra presenza..." (Del barocco ed altre prove" (pág. 203)). "Tre amici perdemmo, violenti contro se stessi" (pág. 205).

Y verdaderamente no podemos dejar de pensar que estos, numéricamente excesivos, suicidios de jóvenes escritores, puedan tener raíces morales comunes (ruptura de una opresión dogmática) con el más reciente de Pavese. Más clara resulta esta intuición, transferida a otro siglo y a otro fenómeno literario, el barroco. Dice en efecto Anceschi en el mismo libro, tratando de definir la figura literaria del escritor jesuita Bartoli, historiógrafo y hombre de ciencia del siglo XVII: "Egli fu innamorato della bellezza della Letteratura, e di quest'amore si compiacque come dell'unica libertà concessa ad un uomo, qual egli era, fantastico e d'indole irrequieta, costretto fin dall' adolescenza ad una ferma verità della coscienza, e quasi ad una immobilità dei luoghi" (pág. 35).

Ahora bien, ¿es posible una poesía de evasión que tenga carácter de plenitud? Es posible seguir con entero abandono y con las potencias creativas individuales en completa eficiencia un motivo inspirador, aun personal y espontáneo, cuando hay posibles "motivos", proscriptos? ¿No se cae entonces en el formalismo vacío que De Sanctis despreciaba en los "artistas" que no son poetas porque no son hombres integrales?

En un libro de "literatura pura" editado en 1946, en los primeros momentos de libertad después del fascismo y la guerra, un crítico hermético, Bigongiari, ("Saggi" — Vallecchi — pág. 269) confirma este carácter *evasivo* del hermetismo, sin derivar de este carácter ninguna conclusión negativa (tampoco Anceschi, por otra parte, lo hace):

"Sono nate queste pagine,.... in anni di oscura e sofferente limitazione. Anche queste pagine, come tante che escono in questi giorni in Italia, vengono dall'esilio: esilio in patria, il più duro e il più difficile da conservare senza esserne corrotti per sempre nelle facoltà più immediate, quando chi ha cominciato a pensare ha dovuto subito scegliere il suo posto disloca-

había vislumbrado este aspecto del hermetismo: "L'hermetismo critico procede da una crisi spirituale - religiosa, propria delle ultime generazioni. . . . [I critici di questa corrente] sono esistenzialisti in filosofia. . . . ed ermetici in critica letteraria. . . . L'hermetismo della critica contemporanea involge un problema morale, e anzi più propriamente un problema teologico".

En realidad, la vinculación del hermetismo con el existencialismo, sobre la que vuelve de vez en cuando Anceschi, es una vinculación a *posteriori*, es el reconocimiento de un paralelismo. Pero el hermetismo en su origen visto por la crítica en un momento en que todavía la palabra misma no había surgido, se sentía vinculado más bien con el surrealismo francés de Breton - Eluard (11).

Anceschi, Macrí, Bo, Apollonio, son los mayores críticos herméticos actuales: Contini, Seroni, Bigongiari, han pertenecido a esta tendencia considerada de vanguardia, y han pasado luego el primero a la nueva filología, el segundo al marxismo (forzosamente "contenutista") y el tercero al formalismo de la crítica estilística.

Los que han permanecido fieles a su juventud han llegado ya, aunque no todos, a la cátedra universitaria: "pertenecen ya, culturalmente, a la vieja generación", me decía Paci, que ve la vida verdadera de la cultura en los jóvenes (Revistas: *Il Mulino* de Bologna, *Momenti* de Torino, etc. . .).

IV

NUEVA FILOLOGIA

La vieja escuela histórica, que había culminado en Italia a fines del siglo XIX con Carducci y en esa época se encontraba visiblemente ligada con la mentalidad positivista (Taine con su teoría del "milieu" determinante de la obra de arte había dado el tono a toda la crítica europea), no ha muerto del todo a pesar de Croce, de los crocianos y de los herméticos, a pesar de ser estos primeros cincuenta años del siglo XX el medio siglo de la crítica estética, en Italia, y en literatura. Se podría decir que De Sanctis ha derrotado a Carducci, si pensáramos aún, como a fines del siglo pasado, en términos de conflicto personal y no hubiéramos visto cuánto de De

to. . . . Nulla di una civiltà imposta, . . . crediamo vi sia penetrato. . . ." Esta última afirmación refleja un orgullo legítimo, seguramente, pero es el orgullo de una abstención y no de una afirmación activa. Más neta es la visión de un estudioso de lingüística, Giacomo Devoto, quien, por su especialización, tiende a una visión objetiva del fenómeno. Para él el hermetismo es "un travaglio, che si manifesta in ambienti ristretti, acquista rapidamente prestigio e si distingue dal grigiore della tradizione linguistica conformistica nel periodo fascista. Questa prosa, ispirata a ideali che furono detti "ermetici", era amelodica, . . . vaga di vocaboli presi ad altre tradizioni, preferibilmente tecnici, . . . ; gli stessi titoli dei capitoli, spesso privi di articolo, miravano ad evocare qualcosa che solo gli iniziati potevano classificare in schemi razionali. Questa *muta protesta contro il conformismo dei tempi*, (subrayado por mí) fu più diretta di quella manzoniana. . . ." (Giacomo Devoto "Profilo di storia linguistica italiana" — La nuova Italia" Firenze 1953, pág. 152).

(11) Macrí, "Esemplari del sentimento poetico contemporaneo" Firenze 1941. (Véase especialmente el último capítulo: "Nozione del surreale").

Sanctis hay en Carducci y viceversa. Carducci había muerto en 1907 y pocos años antes, a principio del siglo, había salido la "Estetica" de Benedetto Croce. En 1922 el método histórico dominaba aún en el ciclo superior de la enseñanza media italiana (que suele recibir el impacto del triunfo de nuevas corrientes con veinte años de atraso) y apenas estaba perfilándose el método opuesto en las Universidades. Con la reforma Gentile de la enseñanza (1922) hubo un cambio brusco, ya que los nuevos programas de literatura substituyeron de pronto el estudio del contenido y de las fuentes de las obras principales y su encuadramiento en el ambiente histórico, por un entrenamiento en el análisis estético de los pasajes más logrados, por una continua sutil distinción entre poesía y no poesía, por una degustación de la musicalidad, del valor sugestivo, de la eficacia escultórica o de los matices pictóricos, de cada palabra, y de cada pausa... La clase de literatura empezó a tener como objeto la educación del gusto: biografía, cronología, causa, efecto, ambiente, tradición, se volvieron palabras sospechosas. Gentile había sido discípulo de Croce y había salido de la órbita intelectual de su maestro y amigo con la elaboración de un sistema filosófico propio, el actualismo, o idealismo absoluto, o filosofía del acto puro; esta filosofía, más fielmente hegeliana que la de Croce, hacía del arte y de la religión dos momentos inferiores de la filosofía y absorbía en esta última a la historia, que para Croce era el valor supremo de la actividad del hombre (la filosofía — para Croce — era sólo el momento metodológico de la historia). Si bien Gentile personalmente fue un fino crítico literario, su posición filosófica se reveló estéril en terreno estético y pocos y poco importantes fueron los críticos que lo siguieron; no se puede decir — por lo menos — que hubiera dado origen a una corriente en este terreno. Croce y Gentile, adversarios en filosofía, lo fueron mucho más en terreno político. Pero, a través de la famosa reforma Gentile — que llevó al actualismo a reinar casi sin rivales en las cátedras universitarias y liceales de filosofía — triunfó en cambio el crocianismo en literatura (1). De Sanctis adquirió un valor casi sagrado, y los estudiantes tuvieron que comprar, junto con el consabido manual de historia literaria y la consabida antología de los clásicos de los distintos siglos, un manual de historia de las teorías estéticas y de la evolución del gusto, generalmente inspirado en De Sanctis visto por Croce (2).

Hablo de la enseñanza media superior por la importancia enor-

(1) Hay que decir que la oposición de Croce al régimen fascista data de una época algo posterior; por otra parte, antes de la "Marcha sobre Roma", Croce había sido él mismo, por un tiempo, ministro de Instrucción Pública.

(2) El mismo Croce, en un trabajo suyo sobre "La storiografia letteraria e artistica" publicado con otros en apéndice a su conocido libro "Storia della storiografia italiana nel secolo XIX" (Laterza, Bari, III ed. 1947, II tomo pág. 199-200 Nota) cita algunos de estos manuales, que tienen su importancia en la historia de la crítica actual, porque constituyeron su primer instrumento formativo, naturalmente en un plano elemental. Ellos son: M. Martinuzzi "Come ci si accosta ad un'opera d'arte" Modena 1924; A. Mocchino; "Il gusto letterario e le teorie estetiche in Italia" Milán 1924; C. Antoni; "Il problema estetico", Nápoles, 1924, etc. Obsérvese que todos estos manuales han salido en el mismo año, separado del de la reforma Gentile (1922) apenas por el tiempo necesario para la elaboración de una síntesis sistemática y ajustada a los nuevos programas de la enseñanza media superior.

me que tiene en Italia en la formación de lo que podríamos llamar cultura áulica (es decir, bastante separada — por defecto italiano antiguo, que remonta al renacimiento — de la cultura popular, que por eso mismo se conserva un tanto rudimentaria) y también por el valor continuativo que le da ese retraso con que repercuten en su rutina las corrientes nuevas, retraso que irrita a los mejores estudiantes y reviste a los demás de una pátina conservadora, pero que asegura en el fondo un enlace más firme entre los distintos periodos culturales.

Así hubo profesores e historiadores de la literatura, que, aun procediendo de la escuela histórica, se renovaron en contacto con el crocianismo. La mayoría de los profesores de enseñanza media lo hicieron después de la reforma Gentile; sólo los más originales se le habían anticipado, y, entre éstos, algunos universitarios. Francisco Torraca, por ejemplo, formado en atmósfera desanctisiana y que, dedicado a estudios eruditos, había publicado muchos ensayos acerca de Dante y de la literatura italiana de los primeros siglos, en sus notas a una edición de la Divina Commedia, había encontrado, mucho antes del centenario dantesco (1921), el equilibrio entre la erudición y la valoración estética, hasta el punto de merecer — único entre sus congéneres — una cita elogiativa en el libro de Croce, "La poesia di Dante", que pareció tan revolucionario en un primer momento. En Bertoni, grande como filólogo y fino como lector de poesía, la fusión entre el entrenamiento erudito y el estético, realizados a considerable distancia de tiempo, nunca fue tan completa como para borrar la línea de yuxtaposición. Otros nombres se podrían citar como ejemplo de este puente que la enseñanza media y superior, junto con revistas de sólido y antiguo prestigio (3), tendieron entre la escuela histórica del momento positivista y la que se ha dado en llamar "nueva filología", que es en el fondo una erudición viva, animada y ayudada por la preocupación estética, una erudición que tiene en cuenta a Croce; entre estos muchos nombres, sobresalen los de Vittorio Rossi, Giovanni Parodi, Vittorio Cian, todos formados en la severa disciplina de D'Ancona y Rajna (4), todos preocupados por la comprensión integral de la obra de poesía. Han muerto ya, pero han desempeñado un papel importante, que fue el de conservar una tradición de seriedad y disciplina, contribuyendo a quitarle lo que podía tener de mecánico y preparando el terreno para Pasquali o Barbi o, si queremos, hasta para Contini. Esta nueva filología y la crítica estilística, con numerosas interferencias recíprocas, dominan hoy entre los críticos más jóvenes.

Hay en efecto en la nueva generación de los poetas y en la última producción de los de la generación anterior, un retorno a lo humano y a lo colectivo (como notaba Umberto Cianciolo en la conferencia ya varias veces citada, dedicada a Ungaretti, Montale

(3) Me refiero especialmente al "*Giornale storico della letteratura italiana*".

(4) Es oportuno releer aquí las palabras de añoranza de Attilio Momigliano citadas en la nota (3) a la Introducción.

y Quasimodo); paralelamente, en la nueva generación de los críticos, hay un retorno a la valorización del hecho, como fuente de la palabra, un retorno al estudio de los hechos, y de las palabras históricamente consideradas, sin descuidar por otra parte su dinámica creativa. Así se sale del hermetismo en la poesía; así surgen a la vez una nueva lingüística y una nueva crítica literaria. Esta alianza puede ser simbolizada, fuera de Italia, por *Leo Spitzer* (que identifica estilística con historia literaria) y, en Italia, por *A. Schiaffini*, quien, después de Parodi, mantuvo la tendencia a unir historia y poesía. Ya lingüística y literatura habían estado estrechamente unidas en el período de la vieja escuela histórica, cuando Caix fundaba en investigaciones menudas y en estadísticas su trabajo sobre la lengua de los versificadores de la escuela Siciliana; pero ahora el espíritu es distinto: diría que aun los lingüistas trabajan para iluminar, en el terreno común a las dos disciplinas, la zona de la poesía.

Cuando hoy en Italia se habla de "nueva filología" el pensamiento corre naturalmente a Barbi, entre otras cosas porque así se titula un libro de él, que tiene una gran importancia en la historia de los estudios dantescos (*Michele Barbi*, "La nuova filologia e l'edizione dei nostri scrittori da Dante al Manzoni", Firenze, Sansoni, 1938). El autor de este libro había fundado en 1920, en vísperas del centenario dantesco, en la antevíspera de la dictadura de Gentile en terreno escolar, universitario y académico, una revista: "*Studi danteschi*" que, aun recogiendo los frutos del eruditismo de la vieja escuela histórica y de sus continuadores del siglo XX, había dado entrada (como Vittorio Cian había hecho ya antes en la dirección del "*Giornale Storico della letteratura italiana*") a los crocianos y —en general— a los críticos nuevos. La nueva filología afronta los mismos problemas que la filología tradicional y dirige por lo tanto lo mejor de sus esfuerzos a las ediciones críticas de los textos. En este limitado pero básico terreno, Barbi afinó, con sus colaboradores, el método de selección y cotejo de manuscritos y el de la elección de la palabra o de su grafía entre las variantes, sirviéndose de nuevos criterios, al tener en cuenta, además de los datos tradicionales (paleografía, historia de la lengua y gramática histórica en los tiempos del autor y en los de los copistas, autoridad y autenticidad de los manuscritos, etc.), la interpretación crítica, el conocimiento profundo de la individualidad poética del autor, de la vitalidad y vigencia estética de las palabras. Todo esto con suma discreción y preocupación realista. Momigliano, que no pertenece a esta corriente pero aprovecha sus resultados, llega más lejos, a veces demasiado, eligiendo a menudo, entre las variantes, la palabra más conforme a su propia sensibilidad; los ejemplos, en su edición comentada de la Divina Commedia, son numerosísimos. Contini (5) es más riguroso; hasta parece amar a veces, en el aná-

(5) Habrá que volver a mencionar a Contini en el capítulo de la crítica estilística. Pero el estudio del estilo (resumo en estas palabras una página de Vallone "La critica dantesca contemporanea", Pisa, 1953 Pág. 88-89) se basa para él en un examen histórico-filológico, que ha sido juzgado a veces demasiado técnico y conduce a una búsqueda de unidad no estructural y de contenido, sino de lenguaje.

lisis global de un trozo, la dificultad interpretativa que ofrece — no para la comprensión lógica, sino para la valoración estética— la palabra aparentemente sorda y opaca, que Momigliano rechazaría, aun cuando constituyera la variante más autorizada.

Método más sereno y reposado encontramos en las páginas histórico - críticas de Raffaele Spongano, que ocupa, como profesor de Literatura Italiana, la cátedra de la Universidad de Bologna que fue de Carducci, Pascoli y Galletti. Discípulo de Momigliano, parece ser el continuador natural de Michele Barbi en este terreno de la nueva filología, una filología — según su propia expresión — que tiene en cuenta la crítica literaria. De un libro de él ("*La prosa di Galileo e altri scritti*"). Ed. D'Anna. 1949) extraigo un ejemplo mínimo, pero que me parece reflejar exactamente lo nuevo de la nueva filología. Discutiendo con Victorio Rossi acerca de la lectura e interpretación de un verso de Dante (*Inf.* X, 76), Spongano sostiene que es peligroso buscar, como Rossi lo hace, las razones en favor de una variante en un trozo de poesía, examinando el uso de la misma expresión por el mismo escritor, en un trozo de prosa. El lenguaje del *Convivio* no es ni puede ser el de la *Commedia*.

En toda forma, éste de la nueva filología no puede ser — como los dedicados a Croce y al hermetismo — un capítulo cerrado. Los jóvenes van hacia un nuevo realismo en poesía y hacia el culto del dato, del hecho, en la crítica y en la historia; y hay que considerar "hecho" también la palabra. Entre los factores que contribuyen a este cambio de clima literario, hay que considerar el influjo — directo o indirecto, consciente o inconsciente — del materialismo histórico, que tiende a valorizar lo colectivo contra la crítica "individualizante" basada en el pensamiento de Croce. En este terreno "objetivo" la nueva filología y las corrientes de crítica estilística se entrelazan.

V

CRITICA ESTILISTICA

La filología aplicada a la historia de la poesía es estudio histórico de contenido (de temas) y estudio histórico de formas; si los dos elementos se estudian separadamente en su aspecto inorgánico y objetivo (diría, anatómicamente y no fisiológicamente) constituyen contenido, "materia" de la "forma poética" desanctisianamente entendida como síntesis a priori, o, mejor, constituyen a la vez la prehistoria y la fosilización de la intuición — expresión con que se define la liricidad crociana. Reafirmar la importancia del estudio filológico para penetrar en la poesía viva, que crea sí, su lenguaje y vive en él su motivo inspirador, pero no fuera de la historia (historia de la humanidad y — dentro de ella — historia de la personalidad del poeta), ha sido la función de la nueva filología.

Esta función no obstaculiza, sino que complementa la desempeñada por Croce, que nunca ha negado la utilidad, más aún, la necesidad del estudio erudito para la comprensión de la obra de arte, quitándole sólo su peso en el momento de la evaluación estética (tanto la poesía como la no-poesía necesitan ser estudiadas históricamente). El juicio estético es para Croce, a la vez, juicio histórico, como la "forma" para De Sanctis es a la vez forma y contenido. La nueva filología surge pues contra el estetismo vacío y palabrero, como la voz de De Sanctis y Croce había surgido contra la erudición fría, que mataba la poesía para describir anatómicamente sus piezas y descomponer químicamente sus elementos.

Ahora bien: la crítica estilística, que tendría que ser, por definición y por una tradición que remonta al renacimiento o, si se quiere, a la retórica romana de la decadencia, una corriente eminentemente formalista, debe también ser encuadrada en ese equilibrio de complementaciones recíprocas de que hemos hablado a propósito de la nueva filología. Ambas buscan escapar de la materialidad del tema y de la gramática para ganar, a través del ascetismo de la técnica, el paraíso de la poesía.

El cuadro, sin embargo, dista de ser sencillo, porque, como pasa a menudo en política y en las aduanas, las mismas etiquetas cubren mercaderías diferentes. En este caso (y para el uso de las clasificaciones escolásticas), la etiqueta de la crítica estilística les ha pertenecido desde 1914 a De Robertis y a sus discípulos. De Robertis, literato "puro", en oposición a Croce y Gentile, combatía la intrusión de la filosofía en terreno literario, y sostenía, en contraste con el estetismo "contentutista" de Borgese, un estetismo formalista, que continuaba la crítica gramatical y purista contra la que había reaccionado antiguamente el romanticismo. Ésta es, en síntesis, la presentación —polémica por cierto— que de este escritor (continuado por el neo-clásico Cardarelli de la revista "*La Ronda*", que marcó una época en la primera post-guerra (1919)) traza Luigi Russo en el III tomo de su "*Critica letteraria contemporanea*", citando (pág. 216) como "descarnado evangelio" del crítico estudiado, estas palabras suyas de 1915: "La critica é tutta da creare. Critica frammentaria di momenti poetici. Riduzione dell'esame a pochi tratti isolati e di quel che si dice essenzialità. Tutto come documento e col documento. Segnare la pagina la riga la parola..." (*La Voce*, 30 de marzo de 1915). Russo observa que ni esa crítica "a singhiozzo" o, diríamos sin polémica, puntual, está alcanzada en De Robertis, quien se promete mucho a sí mismo y no cumple. Y esto lo podemos comprobar sin la ayuda de Russo, si hojeamos el derobertiano "*Saggio sul Leopardi*", su obra de mayor empeño; en ella las frases de admiración genérica y de genérica caracterización del estilo leopardiano toman un espacio mucho mayor que la ejemplificación, casi siempre pobre y como perdida en la paráfrasis del trozo estudiado. "Basterebbe —dice por ejemplo— spiarlo dove tocca certi temi, per avvertire il valore e la bellezza della musica leopardiana proprio nel punto che nasce, e

quanto dura e dove piú dura, e la forza espressiva che acquistano le parole, la loro vibrazione e il respiro. Un esempio fra tanti. E prendiamo il tema [en el *Diario* en prosa que acompaña el canto: "Il primo amore"]... del ricordo e della scontentezza dopo il primo incontro... Sigue una paráfrasis del relato de Leopardi, que ocupa dos páginas, con abundantes citas textuales no comentadas. Y concluye: "Alla fine, un'improvvisa dilatazione e, proprio, multum in parvo, le parole piú naturali, le parole piú povere, ma di piú larga risonanza, con un alleggerimento, con un olezzo quasi di soavissima essenza: "l'impero di quella dolorosa e scontenta ricordanza ch'è il fondamento e l'anima delle mie malinconie"... En la media página que sigue a esta cita, se compara la abundancia anterior de matices sentimentales con esa frase final desnuda y esencial (no examinada en sus términos, sino, diríamos, en una evaluación globalmente cantitativa) a la que las últimas palabras ("ch'è il fondamento e l'anima delle mie malinconie") agregan "una inefable modulación" (De Robertis "Saggio sul Leopardi" III ed. Vallecchi, 1952, pág. 56-58). La originalidad máxima de De Robertis consiste en efecto en sus notaciones musicales. Dice que en Leopardi la palabra "porta in se stessa tante ragioni di potenza, di musica, di ritmo, di suono, di significati, coerenza stilistica e facile dono" pág. 204). El análisis de las variantes, que les da a los manuscritos —incluso a los apuntes, esbozos, y borradores— de un autor moderno o contemporáneo un valor comparable al de las copias en pergaminos y papiros para los antiguos y medioevales, constituye el aporte más concreto de De Robertis a la historia de la crítica en el sentido del estudio psicológico y técnico de la creación estética. La discusión con Croce sobre este punto, en una nota del "Saggio sul Leopardi" (pág. 296) es interesante, aunque las lanzas de los adversarios en este torneo de la inteligencia no llegan a tocarse, porque Croce, como casi siempre, centra perfectamente el problema y, en su terreno (el de la autonomía del arte, el de la intuición expresiva) tiene razón, mientras De Robertis reivindica el valor artístico de muchas variantes como expresiones de distintos y sucesivos momentos del desarrollo estético, como "elemento activo de una historia", pero sin llegar al fondo del asunto, que afecta la definición misma de la poesía.

El mismo apasionamiento por el estudio de los matices (a veces de significado contrario, pero pertenecientes a la misma atmósfera) entre los que vacila el poeta en los umbrales de la expresión definitiva se encuentra en *Bigongiari*, de clara formación hermética (y entre los herméticos acaso el que más cerca se encuentra de los existencialistas. Véanse: "Saggi" pág. 256-257 y "Elaborazione della lirica leopardiana", pág. 124), cuya crítica confluye con la de De Robertis, a menudo superándola, (1) pero con la misma reducción

(1) Véase el examen estilístico de "A Silvia" de Leopardi en los dos escritores (G. De Robertis; *Saggio sul Leopardi*, III edición, Vallecchi Firenze, 1952, pág. 271 sig. y Piero Bigongiari, "L'elaborazione della lirica leopardiana" Marzocco, Firenze, 1948 (pero la I edición, Lemonnier, era de 1937), pág. 88 y sig.).

de la poesía a estilo, a técnica ("técnica milagrosa"), a un ritmo que crea el pensamiento o es el pensamiento mismo. ("Elaborazione...", pág. 88). (2)

En la polémica contra este formalismo musical o pictóricamente hedonístico, niegan pertenecer a esta corriente de la crítica estilística unos estudiosos de formación crociana, a los que esta etiqueta clasificatoria convendría sin embargo perfectamente. Me refiero a *Mario Fubini*, a *B. Terracini*, a *Schiaffini*. Este último acaba de escribir una buena "presentación" de un tomo de *Spitzer*, "Crítica stilistica e storia del linguaggio" (Laterza, Bari, 1954), que relaciona el crocianismo italiano en lingüística y literatura con la corriente ampliamente europea originada por la línea *Croce-Vossler-Spitzer*, que tanta importancia tiene actualmente para conocer las corrientes actuales de la crítica española. (3) Creo que el título de este libro autorice por fin a llamar "crítica estilística" el método de *Spitzer* y los afines de *Fubini* y *Terracini* en Italia, a pesar del cuidado que han puesto éstos últimos —y en general todos los discípulos de *Croce*— en diferenciarse de la corriente de *De Robertis*.

En 1948, por la editorial Marzorati (en una colección que tiene un carácter instrumental en nivel universitario), *Mario Fubini* publicaba un librito: "Stile, linguaggio, poesia" en que entablaba discusiones con los herméticos, con los críticos que sólo tienen en cuenta al contenido ("contenutisti") y, en fin, con los formalistas de la crítica estilística. *Fubini* sostiene con *Croce* que los vocablos, los ritmos, los sonidos, las líneas, los colores, los planos, no pueden ser separados del sentimiento inspirador. La belleza es indivisible e inclasificable. Pero "se il "procedimento" di Leopardi non diventa poesia nel suo imitatore, non per questo é inutile osservare... quel procedimento nella canzone leopardiana". (pág. 20), y prosigue sosteniendo que la crítica estilística es legítima si está integrada por el estudio del motivo inspirador de la obra (pág. 22). En efecto, lo mejor entre lo mucho que ha dado hasta ahora *Fubini* a la crítica y a la historiografía literaria es un ensayo cuyo título sintetiza la posición de su autor: "Stile e umanità di Gian Battista Vico". La misma actitud se encuentra en sus demás libros. Dice por ejemplo *Fubini* a propósito del carácter musical de la prosa leopardiana (que la crítica clasicista consideraba "come una dote di cui la prosa

(2) En la página 59 de su "Elaboración de la lírica leopardiana", esta fruición del estilo y este goce de las variantes llega a su mejor expresión: "Al verso 46 [del canto "A un vincitore del pallone"] «Bosco mormorerà fra l'alte mura» con le varianti «Bosco ondeggierà vedrai su l'alte mura» "Bosco sussurrerà...." e la prima lezione era: "Bosco sormonterà l'ecclisse mura" egli doveva godere di questo fruscio, di questo paesaggio; al verso 63: "il flutto ascolta", con le varianti «i passi, i moti, il grado, l'ale, il flusso». Il poeta pare non si sappia staccare da questa sua fantasia, o meglio fantasticheria, che gli fa palpare ogni lato, ascoltare ogni cadenza notturna delle cose.... La seconda strofe poi in una variante finiva: ".....onde sonaro Di pianti e di querele I molli atri di Susa e di Babele": dove la fantasia si nutriva d'un miele così dolce, d'un Oriente come baudelaireano, e calava, astro luminoso, in una sillabazione che s'illuminava d'una luce bionda e distante, sotto di sé".

(3) *Spitzer*, en una carta a *Schiaffini*, niega que *Croce* y *Vossler* constituyan su punto de partida, que es independiente de ellos, pero admite una confluencia posterior. Para la formulación española de esta posición crítica véanse: *Amado Alonso*: "Propósito" a "Introducción a la estilística romance" de *Karl Vossler*, *Leo Spitzer*, *Helmut Hatzfeld*, y *Dámaso Alonso*: "Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos", Madrid 1952.

di Leopardi sarebbe insieme con altre doti fornita e che non compenserebbe quelle altre di cui sarebbe priva"): "La musicalità invece io credo deve essere considerata como la qualità essenziale del discorso leopardiano, la forma característica, in cui lo spirito del Leopardi trova la sua espressione. Non si tratta della vuota cadenza che una prosa curata nella sua exteriorità viene sempre ad assumere e che si ripete di periodo in periodo, indifferente in fondo al contenuto. . . La musica del Leopardi migliore é intimamente congiunta al suo sentire; è il suo sentire stesso che si dispiega nel suo proprio ritmo". (Leopardi, "Operette morali" Introduzione di Fubini, pág. 43, ed. Vallecchi, s. f.). Parece lo mismo que dice Bigongiari (véase, en este capítulo, la pág 263) y es todo lo contrario. La diferencia estriba justamente en que Bigongiari identifica ritmo y pensamiento y Fubini encuentra un ritmo propio en cada sentimiento; pero este último considera el ritmo partiendo del sentimiento y el primero llega al pensamiento tomando el ritmo como punto de partida. Esta inversión del punto de mira les da a cada uno de ellos y a las corrientes que uno y otro en este cotejo personifican, una muy distinta densidad.

Es difícil pensar en Fubini como crítico e historiador de la literatura, sin asociarle la imagen de Benvenuto Terracini, en que parece haber encontrado su materialización la teoría crociana que identifica la estética con la lingüística. Fubini es profesor de literatura italiana y Terracini de lingüística, ambos en la misma universidad de Turín. Debe estar por salir un libro sobre estilo, en la editorial Marzorati, con el nombre de los dos, siendo uno el autor de este estudio y otro el director de toda una serie orgánica de trabajos de que éste forma parte.

Formado en la corriente crociana, estudioso de Spitzer (4), Terracini se dedica cada vez con mayor fruición a estudios literarios. Su enorme erudición contribuye a hacer más delicado su toque al analizar poesía. Vaya como ejemplo el comienzo de su estudio acerca del canto XXVII del Infierno (canto de Guido da Montefeltro, que sucede inmediatamente al canto de Ulises).

"Giá era dritta in su la fiamma e queta
Per non dir piú, e giá da noi sen giá,
Con la licenza del dolce poeta,
Quando un'altra, che dietro a lei venía,
Ne fece volger gli occhi alla sua cima,
Per un confuso suon che fuor n'uscía.

(4) Spitzer no forma parte de nuestro tema sino en la medida en que la cultura italiana vive en la cultura europea. El análisis estilístico de una balada de Villon, o de una tragedia de Racine, que figura como ejemplificación en la recopilación ya citada de escritos suyos, que acaba de salir en Italia, nos muestra el parentesco de su método y de su sensibilidad estética con los de los críticos italianos y españoles de que ya hablamos y que se reconocen en el nombre de Croce. La impresión de este parentesco se hace más intensa si leemos en el mismo libro la siguiente afirmación contra la pretendida autonomía de la estilística, "Per parte mia, dopo aver coltivato la stilistica per anni, m'adopero adesso con tutte le mie forze per ottenere ch'essa sparisca quale branca autonoma della scienza linguistica e risorga quale parte integrante di quell'unica e indivisibile critica letteraria dalla quale si era disgiunta". (Spitzer, *Critica stilistica e storia del linguaggio*, Laterza, Bari, 1954, pág. 103).

Il lento inizio —che si attarda nel primo verso con amplio effetto descriptivo (1) e si tronca poi su "per non dir più", dove risenti come l'eco del finale solenne, reciso, che aveva chiuso il canto precedente ("infin che il mar fu sopra noi richiuso"), ci mantiene presente alla memoria il racconto d'Ulisse ed é un'eco che resterà nel nostro animo, come in quello di Dante, ed affiorerà lungo tutto il canto."

(1) Ottenuto inserendo il soggetto (la fiamma) fra i suoi due predicati e dandogli così spicco in mezzo a quelli, la cui contiguità ideale, più che interrotta, viene ad essere sottolineata. Si tratta di uno tra i molteplici tipi di un notissimo, sebbene non abbastanza studiato, procedimento stilistico per il quale ricade sul membro interruttore un forte valore descriptivo. Così nel caso del gerundio....., di cui il finale di questo canto offre due esempi: "e sí vestito andando mi rancuro..." "la fiamma dolorando si partió".

(Revista "*Lettere italiane*", anno VI, N° 1, enero - marzo 1954, pág. 3).

Todo el canto está analizado en la misma forma y se citó el comentario a los primeros versos únicamente porque no había razones para aislar otro trozo (5).

Esta crítica estilística parecía ser la continuación del academismo de origen renacentista (Bembo hace un estudio de vocales sobre los versos de Petrarca), pero la "forma" de hoy, después del romanticismo y — en Italia — de De Sanctis y Croce — ya no es la "forma" del renacimiento, ni la de los puristas que en el siglo XVIII y en la primera mitad del XIX coleccionaban palabras, giros y modismos de los escritores del "buen siglo" (el XIV), tratando de expresarse con ellos o de hacerse una personalidad que se pudiera expresar por medio de ellos. Formalistas pueden ser De Robertis y — dentro de ciertos límites — Contini, pero no Vossler ni Spitzer, no Fubini ni Terracini. Su obra de críticos es una resultante del crocianismo, de la nueva filología y de estudios complejos sobre el estilo en que la ciencia refinada del lingüista y del historiador se alía con las intuiciones del psicólogo y las que resultan de la sensibilidad estética.

Dejé para el final el nombre de Contini, que constituye — creo — un caso muy especial, ya que no encaja en la corriente de

(5) Para ver cómo esta sensibilidad por el valor expresivo del estilo y en particular de la colocación de las palabras es una característica actual de la atmósfera lírica europea, tomemos el comentario de Dámaso Alonso a dos versos de Garcilaso, sobre una ninfa que se sumerge.

"Somorgujó de nuevo su cabeza,

y al fondo se dejó calar del río" (Garc. —écloga III, estrofa IV).

D. Alonso habla mucho, antes, del verbo "somorgujar", verbo poco conocido a no ser por cazadores y pescadores, mucho más áspero y rápido que "sumergir" y, después, del hipérbaton del II verso, de fuerte valor expresivo justamente porque es poco frecuente aun en el lenguaje literario y de imposible uso en el lenguaje hablado. Dice ("La poesía española" pág. 80): "las palabras en trance de ritmo adquieren extrañas posibilidades significativas.... Observemos que nuestra mente acompaña en toda su longitud el descenso ondulado del cuerpo de la muchacha a través de las limpias aguas.... Y ¿por qué este verso nos da esa sensación de movimiento descendente continuado que no se aquieta hasta la palabra río? Es, sencillamente, la distensión producida por el hipérbaton: es la prolongación del sintagma «al fondo del río», estirado por la interposición de los verbos (...se dejó calar) [Terracini diría que estos verbos, por su posición, tienen un fuerte valor descriptivo]. Compárese "y se dejó calar al fondo del río" con "y al fondo se dejó calar del río".... El final de este distendido movimiento exigía una pausa. La octava se la da, rigurosamente... con la pausa, que estas estrofas llevan en su mitad (después del cuarto verso)".

De Robertis por la preocupación filológica que da una especie de tercera dimensión a sus estudios críticos, ni en la de Fubini y Terracini por su antirromántico desdén por el sentimiento. De origen hermético, se ha dedicado mucho, como los demás críticos herméticos, a estudiar la literatura contemporánea ("*Esercizi di lettura*", "*Un anno di letteratura*", etc.) Su preocupación por el estilo desde un punto de vista técnico y filológico le hace encontrar nuevos caminos también para bucear en la poesía pasada. Su edición de las *Rime* de Dante (Einaudi, Turín, 1946) es típica a este respecto. Citemos, de la *Introduzione*, un cotejo definitorio entre un soneto de Dante y otro de Cino da Pistoia.

Contini compara un soneto de Cino da Pistoia a Moroello Malaspina con una respuesta "por las rimas" escrita por cuenta de éste, por Dante. El crítico examina las palabras en rima de uno y otro soneto: fáciles y obvias las de Cino, difíciles, preciosas, nuevas, las de Dante. "Ma volgibile cor ven *disvicina* (palabra nueva); del prun che con sospir *si medicina* (provenzalismo) etc. Se l'irradiazione muove dalla rima val quanto dire che il punto di partenza dell'ispirazione è l'ostacolo. . . . e l'ostacolo è il nemico da vincer tutti i giorni, lo stato permanente di guerra, la coscienza dell' "eros" pericoloso a cui cede, e in cui trova perfezione e gloria, il poeta. . . . Essenzialmente, il "mezzo" tecnico non è che lo strumento dell' indagine di se stesso, e più esattamente è la stessa religiosa sete in atto; con che non si vuole escludere, in pratica, la caduta magari frequente nei pericoli dell' astratto tecnicismo" (Pág. 12-13). Este formalismo de Contini, mucho menos epidérmico que el de De Robertis, no excluye sin embargo "la corrispondenza di singole tecniche a singoli momenti dell'anima di Dante", pero no salimos del terreno formal.

A pesar de su lenguaje hermético, Contini es acaso, entre los "nuevos filólogos", el que más se acerca a la vez al viejo formalismo de los puristas y a la vieja erudición de la escuela histórica, ya que revaloriza, aunque con nuevo espíritu, por un lado la técnica poética, por el otro un biografismo, transportado al plano del "métier", que no tiene nada que ver con el sentimiento.

Si para Fubini y Contini la crítica estilística tiene una base de estudios históricos y lingüísticos que los acercan a la nueva filología y a través de ésta, los vinculan remotamente con la llamada escuela histórica precrociana, para *Malagoli*, quien se ha dedicado particularmente al estudio del Dante (6), la crítica estilística, en sentido no derrobertiano sino spitzeriano, es un aspecto de la crítica estética. Para Vallone, que examina a *Malagoli* (junto con Fubini y Contini) en el capítulo dedicado a la crítica estética y estilística de su libro "La crítica dantesca contemporánea" (7), "il senso gerarchico della critica estetica, che appunta il motivo ispiratore dell' opera e da

(6) *Malagoli* "Linguaggio e poesia nella Divina Commedia" Genova, 1949.

(7) Edición, Nistri - Lischi, Pisa, 1953.

esso degrada sui modi e i termini, emanati o derivati, si integra in lui [Malagoli], quasi sempre felicemente, colla critica stilistica, che dai particolari, le parole, i nessi, i legamenti, sale alla ricerca dell'atmosfera comune" (8).

VI

CRITICA MARXISTA

Dice Luigi Russo, un crítico e historiógrafo de la literatura que ocupa hoy en el panorama político la posición que ocupaba P. Gobetti en 1919, es decir la de un liberal que reconoce en el socialismo dictatorial (que ambos confunden con un hipotético socialismo revolucionario) el heredero del verdadero liberalismo (1) — posición explicable en 1919, difícil de entender en pleno 1954 — que "toda crítica es *explicititer* historia de la crítica y toda crítica es un sistema" (2). Afirmación ésta que es perfectamente coherente en un crociano como Russo, y que debería aplicarse a las dos tendencias más sistemáticas y "totalitarias" (en el sentido de dar una orientación única a toda la vida espiritual del individuo, subordinando a uno de sus aspectos todos los demás) del mundo de hoy: marxistas y católicos.

Por esto me propongo examinar objetivamente los criterios en que se basa la crítica y la historiografía literaria de unos y otros. Pero debo decir de entrada que el panorama no es muy claro en este terreno. Hay, en los dos campos, críticos de casi todas las tendencias literarias, aunque entre los católicos la dispersión es mayor. Entre los marxistas hay, por lo menos, determinadas revistas que representan "oficialmente" a ese sector político en el terreno de la cultura. (Entre los católicos, si se excluye "Civiltà cattolica", de los jesuitas, que no es específicamente literaria, las publicaciones se pueden calificar de católicas por la religión de su director y de la mayoría de sus colaboradores, pero buscan el aporte de todos, como "Fiera letteraria". El director de la "Fiera letteraria" es Cardarelli, que dirigió la "Ronda" y es considerado un neoclasicista; es "magna pars" de la cultura católica. Pero los colaboradores fijos son heréticos, o crocianos, como la mayoría de los escritores católicos militantes).

Hay, pues, *grosso modo*, una crítica marxista, mientras todos sostienen que no hay una crítica católica. Pero en los dos campos se advierte un sutil malestar intelectual entre los que, en literatura,

(8) Página 67. Hay que observar, sin embargo, que otro tanto, y con mayor exactitud, se podría decir de Fubini, quien, no solamente emplea este mismo método, sino que lo expone y recomienda, como ya vimos, en su libro "Stile, linguaggio, poesia" (Marzorati, Milán, 1948), en el cual reivindica su descendencia intelectual crociana. Además — y el mismo Vallone lo hace notar — en Fubini y Contini las bases filológicas son mucho más firmes que en Malagoli.

(1) Para Piero Gobetti, véase su libro "Rivoluzione liberale" Ed. Einaudi, Torino, 1950 (III Edición), especialmente en las páginas 124-125 y, para Russo, la colección de su revista "Belfagor".

(2) Luigi Russo. "La critica letteraria contemporanea, Bari, 1954, Vol. III, pág. 261.

quieren ser independientes (3). Este malestar — endémico en campo católico — se advierte ya — dentro del aun joven Partido Comunista — en Gramsci (empezar por Gramsci quiere decir empezar *ab ovo* en el tema de este capítulo (4)).

Antonio Gramsci, en las cárceles fascistas, donde transcurrió el último tercio de su vida, el de la madurez, escribió mucho, realizando un notable esfuerzo intelectual y consiguiendo explotar en grado máximo los escasos elementos culturales que llegaban hasta él. El "marxismo liberal", que en Gobetti era un malentendido, era en él (que, sin embargo no creo haya definido nunca así su pensamiento) una contradicción descubierta y sangrante, que se advierte, por otra parte, sólo en el terreno cultural (en el político-social el dogmatismo ya era absoluto). Entender esto — y no es fácil — quiere decir entender el drama de los intelectuales italianos llamados de izquierda en los últimos cuarenta años. Léanse, por ejemplo, los apuntes sobre "Contenuto e forma" escritos en la cárcel y publicados ahora, en "Letteratura e vita nazionale". Edic. Einaudi, 1953, pág. 60, sig.), en los que la falta de indulgencia por la retórica académica está acompañada por una visión muy clara (indudablemente de origen crociano) del carácter retórico del gusto popular. Todo el trozo merecería ser citado. Aquí quiero sólo hacer resaltar este último aspecto: "Ma purtroppo nel popolo, accanto ai "futuristi antiaccademici", esistono . . . ancora i "secentisti". . . Si potrebbe dire che si tratta di "gusto" e sarebbe errato. Il "gusto" è individuale o di piccoli gruppi; qui si tratta di grandi masse, e non può non trattarsi di cultura, di fenomeno storico, di esistenza di due culture: "individuale" è il gusto "sobrio", non l'altro; il melodramma è il gusto nazionale, la cultura nazionale" (pp. 61-62). Aquí la posición crociana es evidente: la retórica domina las masas, por lo tanto es instrumental, es fenómeno histórico, no estético (5).

(3) La posibilidad de una crítica católica diversificada estriba en el hecho de que la iglesia católica y el partido que políticamente le corresponde, la Democracia Cristiana, son lo bastante poderosos en Italia, como para predominar en todos los aspectos de la cultura, pero demasiado débiles para imponerles su doctrina, en el fondo monolítica. En los primeros tiempos después de la liberación, también el Partido Comunista italiano tuvo — por las mismas razones — cierta elasticidad y tolerancia; pero éstas han desaparecido paulatinamente dentro del partido (destinado a transformarse en aparato hegemónico), aunque no entre los simpatizantes intelectuales y entre los socialistas "compañeros de ruta". El momento conclusivo de esa desaparición (preanunciada o acompañada por el éxodo de los escritores más independientes) es dado por la traducción y publicación en la prensa comunista italiana del discurso de Zdanov, citado más adelante. En cambio la iglesia católica debe mantener esa elasticidad, porque aspira no a ser un partido, sino a identificarse con la totalidad de la población.

(4) Hay que notar que, mientras en terreno sociológico y político el adjetivo "marxista" tiene un significado más extenso que "comunista", porque comprende también a la mayor parte de los socialistas, y un significado más restringido que "socialista", porque hay muchos socialistas no marxistas, en el terreno cultural, y especialmente en éste de la crítica literaria, los términos "marxista", y, "comunista" (entendiendo este último adjetivo, como "partidario del actual gobierno ruso") son intercambiables, en cuanto sólo una organización política totalitaria es capaz de transformar el sistema teórico en dogma que permita e imponga uniformidad, en el espacio sí no en el tiempo.

La interpretación social democrática del marxismo es más elástica y no invade el terreno de la literatura o, por lo menos, es compatible con una gran variedad de actitudes. Por eso no se podría hablar de "crítica marxista" más que en el sentido de conjunto de juicios inspirados en la "doctrina del partido". Análogamente sería natural hablar de "crítica católica", aun con las restricciones que veremos.

(5) No resisto a la tentación de relacionar estas palabras de Gramsci con la conformidad al "gusto sudamericano", que exigía de las películas presentadas, el reglamento del último festival cinematográfico de Punta del Este, en substitución del criterio estético de los miembros del jurado.

Hay que difundir el gusto de la "sobriedad", es decir, individualizar el gusto, destruir (por lo menos en terreno estético) esa amalgama mística que es la "masa", para reconducirla a sus componentes individuales: exigencia liberal si la hay. Muy distinto suena el precepto de la estética marxista, hoy actual (véase más adelante el discurso de Zdanov). Muy distinto suena también el lenguaje del mismo Gramsci, cuando roza el problema político (6).

Esta tensión permanente en Gramsci entre el dogma marxista y su originalidad individual, su necesidad intelectual de objetividad (que quiere decir necesidad de pensar y ver con cabeza propia, sin preceptos) hace de este Júpiter del Olimpo comunista italiano un escritor vivo como ninguno de sus "correligionarios" vivos. Escúchense los consejos culturales a su hijo (7) o léase el sabrosísimo apólogo acerca del hombre caído en una zanja, que pide ayuda y recibe teorías y sermones, saliendo al final de su situación peligrosa sólo gracias a su esfuerzo personal (8). Lo que en una mente especulativa como Gramsci, adquiriría un aspecto teórico, en Pavese, espíritu atormentado de poeta y moralista, que había respirado la atmósfera crociana y asimilado el hermetismo, para dejarse seducir luego, como casi todos los literatos jóvenes, alrededor de 1940, por el influjo menos evanescente y más socialmente humano de la literatura americana y abandonar muy pronto esta admiración por obediencia de partido y exigencia de justicia ("Siamo stanchi di scoprire l'America"), es experiencia vivida: "C'è..... un campo di lavoro..... che sembra portare con sé fatalmente un distacco, un isolamento e certo, nella sua fase conclusiva, esclude ogni collaborazione e contatto. È il lavoro della fantasia intelligente, diretto a sondare ed esprimere la realtà, — poesia, narrativa, saggistica e il resto..... Lo sforzo di auscultazione che esercitiamo su di noi, tende a spezzare molti ponti con l'esterno e farci perdere il gusto dello scambio, della convivenza, della cordiale umanità, tende inoltre a contrapporsi alle cose, farcele trascurare, ignorare. *Si era partiti per capire, possedere più a fondo la realtà e il risultato è che ci si chiude in un mondo fittizio che alla realtà recalcitra*". (9). Esta íntima con-

(6) "La realizzazione di un apparato egemonico, in quanto crea un nuovo terreno ideológico, determina una riforma delle coscienze e dei metodi di conoscenza, è un fatto filosofico". (A. Gramsci: "Il materialismo storico e la filosofia di Benedetto Croce" pág. 39). Sereni, un intelectual comunista, en el número de enero - febrero de 1948 de *Società* (en el artículo: "Gramsci e la scienza d'avanguardia") encuentra en esta frase, que —dice— coincide con las ideas de Zdanov, el núcleo del marxismo - leninismo - stalinismo. Pero es imposible no relacionarla, además, con el valor filosófico atribuido por Gentile, por las mismas razones, al machete fascista. (Esta íntima contradicción de Gramsci es examinada, en terreno filosófico, por Rodolfo Mondolfo, en su reciente estudio "Intorno a Gramsci e alla filosofia della prassi". Ed. Critica sociale, Milán, 1955).

(7) El niño que vivía en Rusia había relatado en una carta al padre una discusión con la maestra. Y Gramsci le escribe: "La questione, così come tu la ponevi, era la formulazione d'un dogma scolastico, di poca importanza, di quelli di cui, come Engels diceva, avevano piene le tasche certuni che credevano così di esimersi dallo studiare la storia in concreto. Ma tu hai solo dodici anni, e non penso che abbia le tasche piene di dogmi scolastici; del resto hai tutto il tempo per svuotare le tasche e ammobiliare il cervello". (Antonio Gramsci, "Lettere dal carcere", Ed. Einaudi, Turin, 1952, pág. 235).

(8) Ibidem, Pág. 195 - 196.

(9) Cesare Pavese "Letteratura americana ed altri saggi". Einaudi, Turin, 1951, Artículo: "Di una nuova letteratura".

El Partido Comunista explota el "complejo de culpa" de los intelectuales por su invo-

tradicción (sumada acaso al conflicto entre la obediencia de partido y la exigencia de justicia) condujo en este caso a una crisis individual, resuelta con la autoeliminación física del joven escritor (10).

Esta búsqueda de la *realidad* y esta exigencia de justicia nos han dado, entre otras cosas, el neorrealismo en la narrativa (Pavese, Vittorini, Silone...) y en el cine, neorrealismo tan alejado de la oleografía soviética contemporánea como del hermetismo. Las raíces — no todas — son anglo-americanas, pero los frutos son otros y se colocan naturalmente en la línea de la tradición italiana. (11). Pero la literatura no debe ser examinada aquí (por la especialización

luntaria complicidad de hecho en las injusticias sociales (recuérdese al héroe sartriano de "Les mains sales"), así como la Iglesia católica y, en general, toda iglesia organizada, explotan el "complejo de culpa" provocado en hombres y mujeres por la sexualidad y el circuncunstancial oscurecimiento de la conciencia que ella provoca. El Partido Comunista ofrece medios aparentemente fáciles y directos de "ir al pueblo" y redimirse.

(10) Esta explicación del suicidio de Pavese ha sido considerada arbitraria, simplista, sectaria, por la prensa del partido comunista. Pero, bajo un velo de abundantes palabras, los mismos escritores comunistas la admiten. En un estudio sobre Pavese ("Per una storia di Pavese", en el libro "Letteratura militante", Parenti, 1953) Carlo Muscetta, después de haber clasificado al escritor suicida entre los "decadentistas" — y en esto no le falta razón —, lo considera como "un comunista che, per essersi dimesso dalla vita, si è anche dimesso dal partito" (pág. 130), reprochándole de haber querido "affermare una sua libertà contro l'impegno politico che gli ricorda di essere come gli altri uomini" (pág. 128). Poco antes había citado del "Diario" de Pavese, publicado póstumo, estas frases: "..... l'impotenza e il rifiuto a impegnarmi. Adesso, a modo mio, sono entrato nel gorgo: contemplo la mia impotenza, me la sento nelle ossa, e mi sono impegnato nella responsabilità politica, che mi schiaccia. La risposta è una sola: suicidio". Y Muscetta comenta: "Vuol riacquistare la sua libertà di morire.... La morte: ecco che cosa trova in fondo alla sua difesa della libertà individuale, del suo diritto alla vita privata" (pág. 128). Y prosigue hablando de la desilusión de muchos intelectuales, que creían encontrar en el comunismo el medio de una comunión con los demás y se han encontrado con un partido político: pero más interesante aún la relación que establece entre esta equivocación de Pavese y la otra de haber visto en el cristianismo sólo su aspecto supersticioso, mutilándolo "di tutto ciò che è stato la forza vitale della sua storia nella sua espansione, che non è riducibile al 'cupio dissolvi'" (pág. 231 [del "Diario"]) cuando si refleja alle immense capacità economiche e politiche dell'organismo millenario in cui questa religione si è consolidata" (pág. 129). Se deduce de aquí un paralelismo sumamente sugestivo, entre la identificación del socialismo con el Partido Comunista y la otra del cristianismo con la Iglesia católica.

(11) El proceso formativo de la última generación de escritores italianos (¿o habrá que decir "la penúltima"?), es bastante complicado. Las principales fuerzas externas que han influido en este proceso son la literatura norteamericana de un Hemingway, de un Faulkner, de un Bromfield, de un Dos Passos, de un Wright (Véase a este respecto el libro ya citado de Pavese "Letteratura americana") y la literatura "de masas" de los países eslavos o dominados — comoquiera que sea — por la potencia política rusa. Este segundo influjo — recibido en Italia especialmente a través de Francia — se opuso sólo aparentemente al primero que, en realidad, le había preparado el terreno, ya que la literatura americana de los últimos cincuenta años, empezando por Dreiser y siguiendo con Sinclair Lewis, no es sino una rebelión continuada contra Babbitt y su espíritu y luego contra el "Reader Digest" y su espíritu. El reflujo de esta rebelión, que, en los últimos tiempos del fascismo — por razones políticas o, más bien, moralísticas, pues se trataba de una exigencia de justicia social — encauzó a muchos intelectuales hacia el Partido Comunista, ha llevado en conjunto a la aceptación de un nuevo tipo de conformismo, el conformismo "revolucionario" o "proletario", al que sólo las personalidades fuertes se están sustrayendo. En los primeros tiempos después de la liberación, Antonio Lapenna publicaba en la revista comunista "Società" (Nos. de julio-diciembre 1946 (pág. 678) y de julio-agosto 1947 (pág. 380) un largo e interesante artículo, titulado "I giovanissimi e la cultura negli ultimi anni del fascismo", en que resume este proceso formativo. "C'è senza dubbio una parte di verità nell'affermazione che il fascismo è stato prodotto di indifferenza morale e politica del popolo (recordemos, de paso, que la primera novela que dio fama a Moravia tenía como tema central esta indifferencia), anche se questa affermazione può apparire moralistica, quando nasconde le effettive ragioni storiche e morali del fascismo" (pp. 678-679). Los jóvenes que reaccionaron contra esta indifferencia — prosigue en síntesis Lapenna — fueron crocianos o gentilianos, amaron a los herméticos (más que nada por un malentendido, ya que el hermetismo constituía una evasión), luego remontaron a los franceses, conquistándose así un primer contacto con Europa. Fue fácil pasar del hermetismo al existencialismo. La reacción contra el historicismo crociano llevó al moralismo; se volvió a Pascoli y a Pirandello, se valorizó a Serra, Jahier, Slataper. La etapa sucesiva fue el interés por la literatura americana y rusa. Al final se hizo un esfuerzo por "salir de sí mismos, por volver a encontrar a las cosas y a los hombres" (pág. 393). Algunos llegaron al comunismo llevados por sentimentalismo, otros (los más sólidos), por el historicismo crociano. Y ahora (1947) los enemigos son "il romanticismo nella sua manifestazione epigonica dell'idealismo crociano e gentiliano.... e il romanticismo degenerato nella ormai sterile cultura ermetico-esistenzialista" (pág. 403).

de nuestro tema) sino en función de la crítica. Y, justamente, al pasar del terreno literario al crítico, se advierte una fractura inevitable, que toma aspectos aparentemente muy distintos en Italia — en la semilibertad del post-fascismo — y, por ejemplo, en Rusia, donde la crítica es función de gobierno y, por lo tanto, tiene un marcado carácter político en sentido preceptivo; no quiere enseñar a leer poesía, sino a escribirla. En Italia, o en cualquier otro país que no pertenezca al "glacis" soviético, este predominio de la crítica sobre la literatura no sería posible; en Italia menos aún, simplemente porque ha sido un hecho en período fascista. Pero el malestar de la fractura se advierte, porque lo natural y coherente es lo que pasa en Rusia (por eso no se puede esperar — como algunos esperan — que una victoria del Partido Comunista en Italia dé lugar a una realidad distinta, más rica, más articulada y flexible, más "democrática").

Veamos las formulaciones más ortodoxas de los criterios críticos "oficiales" en campo comunista. Y tomemos ante todo un texto de Zdanov, que tiene naturalmente alcance internacional, a pesar de ser un discurso pronunciado en 1947 durante una discusión provocada en Rusia por la publicación de un manual de historia de la filosofía. Nos interesa por las relaciones entre la filosofía y la estética y entre esta última y la crítica. Lo encuentro en el número de agosto de 1948 de *Rinascita*, pero traduzco del italiano los trozos citados, por serme imposible reproducirlos en la lengua original. El autor se queja de la insuficiencia de la especulación filosófica rusa "en manos de nuestros filósofos profesionales". "Los rápidos cambios que cada día produce en nuestra existencia socialista no son generalizados por nuestros filósofos, no son iluminados por el punto de vista de la dialéctica marxista" (pág. 307). (De aquí se deduce la definición oficial de filosofía en el mundo soviético). Prosigue el orador recordando las resoluciones del Comité central en terreno cultural, dirigidas "contra la ausencia de contenido ideológico y la apoliticidad en la literatura y en el arte, en favor de un espíritu combativo, bolchevique, de partido, en literatura y en el arte" (pág. 308). Y termina con la reivindicación para el Partido Comunista ruso del derecho de dirigir culturalmente a los Partidos Comunistas de los distintos países y — eventualmente — a los pueblos de estos países: "El socialismo está a la orden del día en la vida de los pueblos. ¿Quién sino nosotros, país del socialismo victorioso y sus filósofos, debe ayudar a nuestros amigos y hermanos extranjeros a iluminar su lucha por una nueva sociedad con la luz de la conciencia socialista científica, quién, sino nosotros, debe armarlos con el arma ideológica del marxismo?" (pág. 309). Ahora bien, el principio básico que los críticos marxistas deben aplicar es el carácter primario y fundamental de la estructura (económica) y el carácter derivado y secundario de la sobreestructura (político-cultural). Así como se ha traducido — al italiano y a los demás idiomas — este discurso de Zdanov, se ha traducido y ha tenido importancia en Italia un libro del crítico húngaro comunista Jorge Lukács ("Il

marxismo e la critica letteraria", Einaudi, Turín, 1953). Una mayor inteligencia en terreno cultural y una mayor profundidad derivada de la especialización enriquecen el tomo de toda una gama de matices, que hacen que el autor roce a menudo la herejía, a pesar de las frecuentes citas de Stalin. Pero el principio básico mencionado permanece en él inmovible: "En la relación fundamental entre forma y contenido, éste es... el principio primario y aquélla el secundario" (pág. 11). "Stalin vincula el problema de las relaciones entre base y sobreestructura con el de las relaciones entre contenido y forma" (pág. 12). "Solo desde el punto de vista de la prioridad del ser social sobre la conciencia, y del contenido de ideas, producido por el ser social, sobre la forma, se puede entender la importancia histórica universal de las grandes innovaciones formales" (pág. 13). Y en el último ensayo recopilado en este tomo: "*El escritor y el crítico*", afirma que, cuando se da un valor absoluto a la originalidad, quebrando artificialmente la continuidad de la historia en la dialéctica de la lucha entre lo viejo y lo nuevo, se deja de lado la novedad esencial, para "erigir en categorías centrales" características exteriores (técnicas, psicológicas, etc.) y se cae en un pseudo historicismo (pág. 443).

La consecuencia fundamental de la aplicación de los principios marxistas de las relaciones entre estructura y sobreestructura (el arte es naturalmente una sobreestructura), es la tendencia a borrar, o, por lo menos, desdibujar al individuo como fuente de la obra de arte. Esta aplicación no deriva directamente de Marx (quien no se ha ocupado sino muy poco de este aspecto de la cuestión y, por otra parte, como él mismo tuvo ocasión de decir, no es marxista (13)), sino de las necesidades políticas de los estados llamados comunistas; es, en una palabra, uno de los instrumentos del absolutismo, que se ha dado en llamar —erróneamente, a mi modo de ver— "de izquierda".

A pesar de seguir en lo fundamental las directivas de su partido, la posición de Lukács pareció demasiado matizada y compleja, demasiado teórica, para desempeñar su papel instrumental y fue objeto de vivaces críticas, en Hungría, en los años 1949-1950. El autor mismo confiesa, en el prefacio a la tercera edición de su libro "*El realismo ruso en la literatura mundial*", que "algunos de sus escrúpulos científicos llevaban a consecuencias prácticas [subrayado por mí] incorrectas" y afirma haber modificado, en sus últimos estudios, su metodología. La posición oficial (en 1953 y 1954) es resumida por Gerretana en el artículo "Lukács e i problemi del

(13) Repito que empleo este adjetivo "marxista" aplicado a la crítica literaria como antes empleé la expresión de "crítica estilística", aceptando la autoclasificación de los intelectuales que pertenecen a los grupos respectivos. Un marxista social demócrata o independiente no establecería una vinculación tan estricta entre sus ideales económico - políticos o su interpretación sociológica de la historia y sus criterios estéticos, y podría pertenecer a distintas escuelas literarias, especialmente si compartiera la interpretación voluntarista que a la doctrina de Marx da Rodolfo Mondolfo. Esta interpretación se ha visto fortalecida en estos últimos decenios por manuscritos de Marx que remontan a 1844 y han sido descubiertos en Berlín en 1932; en estos "manuscritos económicos y filosóficos" el problema estético está examinado desde el punto de vista de las relaciones entre arte y trabajo. (Véase Marx - Engels "Sur l'art et la littérature" Textes choisis par J. Fréville, II édition, Paris 1954).

realismo" (Revista "Società", 1953, pág. 546). Según Gerretana, Lukács plantea correctamente la lucha por el realismo como combate contra el formalismo y, a la vez, contra el naturalismo de tipo zoliano. El error está en considerar a los dos adversarios como identificados, aunque en conflicto aparente. Lukács no tiene en cuenta la tesis marxista fundamental, por la cual toda posición teórica o práctica debe ser juzgada, no abstracta sino históricamente "secondo la funzione concreta che può disimpegnare in diverse situazioni" (pág. 552). No se trata de métodos, sino de tendencias. "Dividere con un taglio netto il metodo "naturalistico" della descrizione, da quello "realistico" della narrazione, significa... tornare alla separazione metafisica tra essenze e apparenze" (pág. 562).

La exigencia fundamental de un estado totalitario (lo vimos con el fascismo y el nazismo) es la de desvalorizar al individuo, de hacerlo vivir en lo posible fuera de su casa y de sí mismo (política de grandes edificios públicos, fiestas y manifestaciones colectivas, deporte), de crear el espíritu de masa, aprovechando el impulso de abnegación tan natural en el hombre como la codicia egoísta, y aun más la pereza mental de quien goza sintiéndose átomo de una gran corriente en movimiento y se estremece de orgullo por la fuerza colectiva a la que su semi-apatía se suma por efecto de la gravedad. El resultado de esta tendencia en terreno crítico es el retorno a la concepción positivista de un Taine ("la obra de arte refleja las condiciones de la sociedad") y el abandono de los resortes psicológicos individuales de la fantasía creadora como elementos de la interpretación de la obra de arte. "Psicologismo" y "moralismo" son los dos máximos pecados en que puede caer un crítico (14). Es curioso que una diferencia, que en primer momento me había sido difícil de captar, entre la crítica estilística de un De Robertis y de sus discípulos, coincidente en parte con la corriente de la nueva filología (véanse los capítulos respectivos) por un lado, y las sutiles investigaciones estilísticas de Fubini por otro, se me iluminó de pronto al leer en "Società" (número de junio de 1949) una nota de Salinari —uno de los más autorizados críticos marxistas— titulada justamente "*Fubini e la critica stilistica*" en la que se juzga con simpatía esta última, (que Fubini había combatido, como ya vimos) por su exigencia de "historicizar la poesía", de "sumergirla nuevamente en el tiempo", relacionándola con la tradición cultural,

(14) Luporini en "Rigore della cultura" (en "Società", 1946, pág. 7) sostiene que el problema de la nueva cultura no es moral, sino histórico, que la moralidad es un asunto personal y que "il moralismo è sempre in qualche modo, retorica". Crisis de la cultura es crisis de la sociedad; el existencialismo es el último grado de la crisis iniciada con la disolución del positivismo: "Kierkegaard e Nietzsche indicarono gli elementi in dissoluzione, Marx vide le linee di sviluppo della società occidentale, destinata a coordinare a sé tutto il genere umano" (pág. 16). Una nueva cultura no es un mero descubrimiento intelectual, sino un arma de lucha, que no se puede interpretar moralísticamente, ya que muere en lo vivo de la historia y de la sociedad y acepta la realidad de ambas. En esta contraposición de moralismo e historicismo se advierte una de las consecuencias lógicas de la separación crociana entre moral y política, consecuencia que Croce no hubiera seguramente admitido, pero cuya remota paternidad no hubiera podido negar. Y lo más curioso es que esta herencia crociana, que se reconoce en los críticos italianos de tendencia comunista y converge con las consignas internacionales del partido por razones extrínsecas, es utilizada por otra parte para una finalidad netamente anticrociana: no para reconstruir el origen individual de la obra de arte, sino para su "colectivización".

aun sin llegar, como quisiera Salinari, a captar la relación entre la poesía y el mundo que la rodea, y en el que se injerta, "desempeñando en él una función" (pág. 277). El análisis estilístico de Fubini, en cambio, relaciona el estilo solamente con la personalidad del poeta y sus motivos inspiradores. "La critica stilistica si riduce per lui ad un'arte del citare ed equivale allora alla caratterizzazione psicologica". Por algo, piensa Salinari, Fubini es un crociano. Es interesante, a este respecto, releer las páginas que Fubini mismo en su *"Stile, linguaggio e poesia"* (Edición Marzorati, 1948) dedica a esta corriente de crítica estilística, legítima sólo —él sostiene— si es integrada con el estudio del motivo inspirador (pág. 22), en contacto con el cual la técnica del estilo cobra su entero valor. En el fondo la diferencia entre unos y otros estriba en la distinta valoración del elemento individual y del colectivo en el origen del lenguaje poético.

Por las mismas razones, los críticos marxistas están tan favorablemente dispuestos hacia la corriente de la nueva filología y la tendencia romántico-positivista, que ahora resurge, a fundamentar la interpretación y la valoración de una obra en estudios de ambiente, de hechos, de contenido en una palabra.

Realismo es la palabra, un tanto vaga, y por eso mismo cómo, que indica, por un lado, en la línea de desarrollo de la cultura italiana, el cansancio del idealismo de Croce-Gentile en filosofía, la reacción antihermética o la vitalización del hermetismo en poesía, la imperiosa necesidad de salir del grandilocuente neoclasicismo gubernamental del período fascista en arquitectura (15) y en las demás artes plásticas, incluyendo el cine, sin buscar evasiones herméticas, y por el otro, en el terreno internacional, una consigna, partidaria y gubernamental a la vez, que lleva la marca staliniana y quiso ser una afirmación de la supremacía del objeto sobre el sujeto, de la colectividad sobre el individuo, de la obediencia sobre la creación. El arte no es ya un instrumento pedagógico, como para nuestros padres, sino demagógico: demagogia hacia los artistas fue para la dictadura de partido establecida en Rusia el favor que se dispensó en el primer período a las formas más audaces del arte contemporáneo, cuyos creadores, por otra parte, sentían potentemente la atracción de todo lo revolucionario y no distinguían la enorme revolución realizada en Rusia, del partido y del gobierno que la monopolizaban desde arriba; demagogia hacia las masas populares empleando a los artistas como agentes políticos, es la consigna staliniana y zdanoviana del realismo. Una prueba del predominio de las necesidades del partido y del gobierno sobre los principios marxistas en estas directivas es el carácter receptivo y

(15) El carácter instrumental de las teorías, en cualquier aspecto de la cultura, para los gobiernos absolutos, es puesto de manifiesto por la sugestiva contradicción del "realismo" comunista, que es neoclásico en Rusia como había sido neoclásico en Italia el estilo fascista, contra el cual los realistas italianos reaccionan: esta contradicción es evidentísima en arquitectura o en música. En la literatura y en el cine italianos, el "realismo" ha dado sus frutos, porque, como vimos, fue un movimiento espontáneo, "englobado", como el entusiasmo de la Resistencia, como el impulso revolucionario antifascista, como el deseo de paz o el mismo espíritu liberal, en un partido internacionalmente organizado, en que lo nacional y lo internacional están, sin embargo, en continuo tenso conflicto.

no creativo (menos aun determinante) que se le atribuye al elemento social en el arte. El ambiente es "el público" y los artistas deben obedecerle como a un "público", con criterio que considerarían "comercial" en occidente. Este "comercio", para un gobierno que utiliza a los artistas como instrumentos, da una ganancia netamente política. Tanto la posición de Taine, como el endiosamiento romántico de lo popular, aparecen invertidos en estos teóricos de una cultura politizada, cuya bárbara palabra de orden, ya reivindicada por Lenin, es "partidicidad". "Il rapporto... fra il poeta e la società in cui vive non è solo dato dagli elementi di sensibilità, di esperienze, di costumi, di convinzioni, di cultura o di gusto che essa può fornirgli, ma anche dal pubblico che in essa il poeta idealmente si cerca, a cui egli si rivolge, su cui pensa di esercitare una sua funzione". (16) Toda obra de arte o teoría del arte debe ser juzgada históricamente según la función que puede desempeñar en su momento; progresiva en determinadas condiciones, esta función puede ser reaccionaria en otras. (17) "El escritor no debe arrastrarse a la cola de los acontecimientos, debe marchar en las filas más avanzadas del pueblo, mostrando al pueblo los caminos de su desarrollo". (18)

El arte sigue siendo considerada como "sobreestructura", pero en la base ya no se encuentran las formas y las relaciones de producción, sino las exigencias de dominio político de un gobierno o de un partido; las formas económicas siempre han sido instrumento de dominio político, pero nunca de manera tan descubierta y evidente como en los modernos totalitarismos, que crean una nueva clase dominante y privilegiada en su burocracia. La teoría, que continúa llamándose marxista, sigue muy lentamente este proceso histórico y va realizando en los matices este desplazamiento hacia la primacía de lo político. De aquí, en lo internacional, las críticas a Lukács, y, en lo italiano, las citadas objeciones a Sapegno. De aquí, también, el carácter un tanto anacrónico de la discusión acerca de De Sanctis.

Hace unos años asistimos a una tentativa en gran escala de la crítica marxista para posesionarse de De Sanctis, que se efectuaba dejando en la sombra su psicologismo (19) e insistiendo en las bases sociológicas de sus juicios estéticos. Naturalmente se olvidaba el criterio moralístico con que esas bases sociológicas son utilizadas. Ya Gramsci había escrito: "Il tipo di critica letteraria propria della filosofia della prassi è offerto dal De Sanctis, non dal Croce o da chiunque altro (meno che mai dal Carducci): essa deve

(16) Revista "Rinascita", enero de 1949. Comentario del crítico comunista Carlo Salinari al "Compendio di storia della letteratura italiana" del profesor universitario Natalino Sapegno, miembro él también del Partido Comunista.

(17) Gerratana "I problemi del realismo" "Rinascita" 1953, pág. 552.

(18) Andrei Zdanov: "Política e ideología" (ed. italiana "Rinascita", comentada en la revista "Rinascita" de junio de 1949, por I. I. r. pág. 195). Véase también, para este carácter esencialmente político y gubernamental del realismo comunista, el artículo respectivo del "Diccionario filosófico de la U.R.S.S." Moscú. Ediciones del Estado, 1951.

(19) Subrayado, como vimos, por Borge en su "Storia della critica romantica in Italia".

fondere la lotta per una nuova cultura, cioè per un nuovo umanesimo, la critica del costume, dei sentimenti e della concezione del mondo, con la critica estética puramente artistica nel fervore apasionado, sia pure nella forma del sarcasmo" ("Letteratura e vita nazionale" Torino, Einaudi, 1950, pág. 7). A partir de Gramsci — pero en esta última post-guerra, ya que los más importantes escritos de Gramsci recién se conocieron hace algunos años— los colaboradores de los diarios y revistas comunistas insistieron en la contraposición entre el *De Sanctis* de Gramsci y el *De Sanctis* de Croce. (20)

Este informe se refiere a la crítica y a la historiografía literarias actuales, es decir correspondientes al aún breve período post-bélico y fue redactado en gran parte en Italia en 1954, aunque lo estoy terminando, después de la interrupción debida a mi tarea docente, a fines de 1955. Ahora bien, a mi partida de Italia, recién se empezaban a notar las consecuencias de las muertes de Zdanov y de Stalin y del viraje político que les siguió, en el terreno estudiado en este capítulo. Las esperanzas suscitadas por el "Deshielo" de Ehreburg y que en esta novelita parecieron tener un principio de realización, palidieron en el Congreso de escritores soviéticos, de diciembre de 1954, en el que se demostró que las exigencias de tipo liberal inmanentes en el arte, existen por eso mismo en los artistas, (y han tenido su voz en la minoría opositora del congreso), pero no existen en el estado soviético más que en esa forma episódica, o, mejor, estratégica con que se ha manifestado, en terreno diplomático, la atenuación de la guerra fría o, pongamos, en el filosófico, el reconocimiento de la función histórica de la filosofía premarxista. De todos modos, cualquier transformación un tanto duradera de la política rusa y de sus derivaciones en el terreno de la crítica literaria, repercutirá en Italia, en las revistas y en los escritores examinados, con cierto intervalo de tiempo y traducida al lenguaje literario "local", que es imposible entender bien, sin conocer a Croce, a Gramsci, a los herméticos.

Puede parecer exagerado el relieve que se le da en estas páginas a una corriente crítica que ni siquiera es específicamente italiana y, por otra parte, tiene sus raíces en terreno extraliterario. Pero su importancia, en la historia de la cultura italiana, es grande, no sólo porque entronca, como vimos, con una tendencia espontánea que ha dado obras de valor, sino también por el influjo que

(20) Croce mismo, en una "Postilla" a su libro "Poesía" (Laterza, Bari, Edición de 1942, pág. 328) admite la posibilidad de esta contraposición entre los dos, para él contradictorios, *De Sanctis*: el superado, que trata la historia de la poesía como historia civil, y el crítico aún vivo y fecundo, "che pose il concetto della poesia come forma e dié risalto alle personalità poetiche".

Para seguir el desarrollo de la discusión, véanse, del lado comunista, los artículos de *Gerratana*: "De Sanctis - Croce, o De Sanctis - Gramsci" (*Società*, año 1952 pág. 497), donde se sostiene que Gramsci seguía al *De Sanctis* verdadero y no al modificado e interpretado por Croce, y

Dario Puccini: "Per una nuova storia letteraria" en "Rinascita" de noviembre de 1949, pág. 480; y, para la tesis contraria:

Flora: "Svolgimento del pensiero critico moderno (Dal De Sanctis al Croce)" en "Letterature moderne" anno V, Nº 1 (enero-febrero de 1954), en el que se defiende al *De Sanctis* de Croce contra los anticrocianos "retornos a De Sanctis" no sólo de marxistas, sino también de neo-tomistas, y de resucitados partidarios del "método histórico".

la posición espiritual del "materialismo histórico", variamente interpretado, ejerce sobre los movimientos de vanguardia, que aún buscan su camino: neo-iluminismo, neo-positivismo, antihermetismo, son, como la nueva filología o la crítica estilística en el campo más exclusivamente literario, tendencias que, independientemente de la orientación política de sus secuaces, por su solo afán de "objetividad", están ligadas por una intercomunicación capilar con la ambigua corriente examinada en este capítulo. (21)

VII

¿EXISTE UNA CRITICA CATOLICA?

Existe sin duda una estética, y por lo tanto una crítica, ligada a la filosofía neotomista; su más alta expresión está dada por los trabajos de Maritain, que en muchos aspectos se acercan al núcleo del pensamiento estético predominante en Italia en toda la primera mitad de este siglo, diferenciándose de él netamente en lo fundamental: en la subordinación, que el neotomismo hereda del tomismo medieval, de todos los fines, inclusive el que es propio del arte, al fin último y trascendente: Dios. (1) Existe también una estética ligada a la teoría de la experiencia mística, marcadamente divergente, como en la Edad Media, del semirracionalismo escolástico: por ej. la del abbé H. Brémond. Y ambas corrientes tienen sus manifestaciones correlativas (aunque mucho menos importantes) en Italia. Pero otras tendencias, compartidas con críticos y estudiosos ajenos a la preocupación religiosa, se pueden reconocer entre los pensadores y los críticos católicos italianos: el neoclasicismo de *Cardarelli*, director, antes de la *Ronda* y ahora de la *Fiera Letteraria*, el hermetismo de *Bo*, (colaborador ordinario de este periódico), *Apollonio*, *Anceschi*, *Macrí*, el existencialismo cristiano de tendencia liberal de *Pareyson*, la corriente de *Stefanini*, ligada al aspecto estético del personalismo de la revista francesa *Esprit*, el retorno al "método histórico" de *Lanfranco Caretti*, etc. (Se puede

(21) En el momento de corregir las pruebas de este ensayo (mayo 1956), aún no parecen claras las repercusiones que tendrá, en el terreno de la crítica literaria italiana, la formulación de la nueva línea por el XX congreso del P. comunista ruso, ya que, por ahora, el interés se concentra en los problemas políticos y personales que la "desestalinización" suscita. Parece natural una suavización del tono, una mayor variedad de posiciones y acaso hasta el abandono del "realismo marxista" como dogma oficial del partido, lo que no le impedirá subsistir, en el ámbito nacional, por las numerosas vinculaciones con tendencias afines, más espontáneas y autóctonas. Más aún, se puede decir que el método marxista comienza a dar en el terreno de los estudios literarios sus frutos más serios (como el comentario al "Infierno" de N. Sapegno, Florencia 1955) justamente cuando entra en crisis en terreno político.

(1) En el libro de *Maritain*: "Situación de la poesía", acompañado de dos estudios de Raissa Maritain, Buenos Aires 1946, encuentro, en una nota sobre poética hindú una significativa limitación a la objeción fundamental a esta última: "El valor de la experiencia poética en sí misma y los fines de la poesía en su esfera propia, *abstracción hecha de la legítima subordinación de todos los fines al último fin*, (subrayado por mí) no parece desprenderse del pensamiento hindú" (pág. 52). Y en otro libro del mismo autor: "El artista, desde el momento que trabaja por la belleza, [está] en el camino que conduce a las almas rectas a Dios y que les manifiesta las cosas invisibles por las visibles". "El arte y la escolástica", Buenos Aires, 1945, pág. 54).

objetar que en esta ejemplificación se mezcla a críticos o historiadores con filósofos; pero nunca como hoy ha sido imposible separar al juicio crítico de la teoría estética).

Parecería imposible, en estas condiciones, dar una contestación afirmativa a la pregunta planteada en el título de este capítulo. En efecto, negativa fue la contestación que recogí cuantas veces repetí esa pregunta en entrevistas con personalidades del mundo de la alta cultura, pertenecieran o no al campo católico. No tan neta, sin embargo, fué la opinión de otros elementos, menos encumbrados y más preocupados por una coherencia religiosa (generalmente profesores de enseñanza secundaria), quienes a menudo confesaban encontrar una íntima contradicción entre la inmanencia crociana, fuertemente arraigada aun en las tendencias anticrocianas del actual pensamiento estético italiano, y la trascendencia católica. Se tiene en el fondo la impresión de que la necesidad, no sólo cultural, sino también política, de estar "à la page", determina a menudo un retorno inconsciente a la mentalidad que creó la doctrina de las dos verdades del averroísmo medieval. Este dualismo se manifiesta en una separación, mucho más profunda que en cualquier otra corriente, entre la poética y la crítica, es decir entre la teoría y la práctica. (2)

El continuo diálogo entre católicos y comunistas es, aunque parezca lo contrario, esencialmente político, aun en el terreno metafísico, aun en el terreno estético. Con todos los caracteres de una guerra de religión, se trata de una lucha por el dominio total, entre

(2) Este dualismo difícil de captar en los críticos no filósofos, cuya filiación católica se reconoce sólo en terreno histórico, a través de sus simpatías y antipatías, y que se preocupan de ejercer su tarea en juicios puntuales, a veces exclusivamente estilísticos, se ve mucho mejor en un teórico como *Maritain*. En su libro ya citado "Arte y escolástica" hay un capítulo, en cierto sentido penoso, titulado "Arte sagrado" (que el autor no quiere que se confunda con arte religioso), en que trata de conciliar el carácter instrumental y teológico de las imágenes que en las iglesias sirven a las necesidades del culto, con su carácter artístico: estas imágenes no deben quedar aisladas del arte de su época para no perder su sinceridad expresiva, pero no deben ser "insólitas", deben ser "legibles", deben ser una teología por medio de figuras. "El arte sagrado, por rico que deba ser en sensibilidad y humanidad, deberá sin duda siempre guardar algo de simbolismo hierático y por así decir ideográfico, y en todo caso, de la recia intelectualidad de sus tradiciones primitivas" (pág. 141). Estas líneas nos ayudan a entender, en un extremo, el de la cultura, la refinada revalorización de la alegoría como poesía de un *Eliot* (véase el capítulo sobre Dante en sus "Poetas metafísicos") y, en el otro extremo, el de la elementalidad, las definiciones del "realismo socialista" que se barajaron en las polémicas de 1953 acerca del retrato de Stalin dibujado por Picasso y publicado por Aragon en "Lettres françaises". Encuentro ecos de esta polémica, vista polémicamente por los católicos, en "Fiera Letteraria" (19 de abril de 1953, p. 6 "Storia di un errore"). Hay entre católicos y comunistas a este respecto una comprensión recíproca, que el cine inglés ha intentado expresar fantásticamente en esa alegoría que es el film "El prisionero", posterior a la redacción de este trabajo. Podríamos multiplicar los ejemplos de esta posición entre los católicos, en continua discusión, no sólo con los teóricos del arte contemporáneo, sino también con los crocianos, cuando éstos se niegan a distinguir la forma del contenido y definen el arte como intuición lírica. Las premisas católicas hacen que esta oposición sea prácticamente inevitable. Cito al azar, de un artículo de *G. Rovella S.I.* sobre Caravaggio, en "Civiltà cattolica" (la revista romana de los jesuitas) del 19 de enero de 1952: "Non sapendo o non volendo uscire [il Caravaggio]... dal cerchio chiuso dell'artista e pensare da uomo, gli era chiusa la via ad intendere che la religione, ossia Dio, ha diritto d'imporre limiti anche all'arte". Y, después de haber enumerado lo que ve en el arte el hombre común (por ej. en una Virgen de Rafael, la belleza física de la imagen, la gracia de la actitud, la expresión suave del rostro...), mientras los modernos "estetas" hablan de ritmo, colorido, vibración o de paralelas y espirales, considerando valores de contenido los que el gran público aprecia, niega que estos criterios puedan aplicarse a los grandes artistas del pasado: "Le opere d'arte degli antichi ripeteranno nei secoli che, per loro, l'arte non fu mai altro che rappresentazione trasfigurata della realtà. La loro voce suona più possente che quella degli esteti, e il saggio pubblico... continuerà a prestar fede... a chi mostra opere intelligibili" (pág. 179-186).

dos fuerzas substancialmente afines: ambas internacionales con fuertes raíces en un lugar geográfico determinado, ambas absolutistas y centralizadas, ambas en perpetua busca de secuaces apasionados y personalmente desinteresados, ambas producto histórico de la estatización y consiguiente mitización de un ideal de redención humana, transformado por ellas, a través de un complicado aparato burocrático, en instrumento de organización y de poder, ambas esforzándose en mantener la trascendencia, con poner fuera del hombre - persona el fin supremo de la vida (3).

Esta afinidad no es ajena a nuestro tema, por más que abarque un terreno muchísimo más amplio, el de los sentimientos primarios de grandes masas y las ardientes competiciones político - sociales. Se plantea aquí un problema que ya fue rozado en los anteriores capítulos varias veces: el del influjo político en la crítica y en la historiografía. En Italia, de 1929 a 1945, se pudo estudiar muy bien la omnipotencia aparente y la futilidad efectiva de este influjo cuando es producto de una coacción externa, burocráticamente organizada, y distinguirlo del mismo influjo cuando se ejerce a través de profundas aspiraciones colectivas. Bastaría comparar la literatura, o aun sólo la apasionada crítica dantesca del período resurgimental (cuando el Veltro era Garibaldi, o casi) con las del período fascista, o, como ya se suele decir, del "ventennio nero". Ambos influjos son espurios en el terreno intelectualista de la ciencia y de la crítica, pero de ninguna manera se pueden confundir. El ideal artístico y literario del régimen fascista consistía en un neoclasicismo monumental: el estilo de Piacentini en arquitectura, la retórica imperial en literatura, "Escipión el Africano" en el cine. Pero hay que decir que lo gubernamental conseguía imponerse positivamente sólo en los aspectos más gruesos y visibles de los prefacios y de las conclusiones, y negativamente en todo lo demás, a través de las prohibiciones de temas vitales. La evasión de esa atmósfera oprimente es dada por el hermetismo, la reacción contra ella — reacción que estalla alrededor de 1944 - 45, después de una larga e invisible preparación — por el realismo.

Después de la caída del fascismo, los influjos políticos en terreno cultural han sido ejercidos por las dos mayores fuerzas que desde entonces actúan en la península: la Democracia Cristiana y los "marxistas" del Partido Comunista y del Partido Socialista Italiano, ligados estos dos últimos hasta casi identificarse. Ambas fuerzas están vinculadas — repito — con un gobierno nacional y, a la vez, con una organización internacional; no actúan sin embargo sobre un plano gubernamental absoluto, la primera, porque el clima político en Italia es tendencialmente liberal (pero el ministerio de Instrucción pública, que desde 1945 a 1955, ha estado — menos un brevísimo intervalo — en manos democristianas, ejerce casi una

(3) De a poco se ha vuelto un lugar común definir al llamado "comunismo" como religión, cuyo dios es el Partido (que para Gramsci se identificaba, en cambio, con el realístico príncipe de Machiavelli). Lo que no se ha visto suficientemente, en cambio, es que, a través de la divinización del partido y de sus jefes, se ha pasado, de la immanencia de origen hegeliano inherente al materialismo histórico, a un nuevo tipo de trascendencia.

dictadura en la enseñanza, que es una parte tan importante de la cultura) y la segunda, porque el gobierno de que depende no es el italiano y no tiene en Italia ningún poder coactivo (pero el Partido Comunista está organizado como un estado absoluto y su burocracia impone en su interior, como en un país "comunista", la línea política y políticamente cultural del gobierno ruso).

En este paralelismo está la justificación de este examen, en dos capítulos contiguos, de una crítica marxista y una crítica católica. Me parece interesante a este respecto considerar no tanto las síntesis teóricas (4), como el trabajo menudo del pequeño comentario bibliográfico en revistas destinadas a la cultura media (estudiantes y profesores de los dos ciclos secundarios, profesionales, etc.). Tomemos, por ejemplo, en la revista "*Studium*" (Nº 7-8 del año 1954) el comentario de Aurelia Accame Bobbio al libro de Lukács sobre el realismo, publicado por Einaudi, de que se habló en el capítulo anterior. La autora dice, siguiendo a Lukács, que el realismo quiere reflejar no la exterioridad, sino la esencia real de las cosas; y hasta aquí se declara de acuerdo. La divergencia comienza cuando se trata de definir esa esencia, y es natural. Tampoco está de acuerdo con la importancia que Lukács atribuye al ambiente en la formación del escritor. Pero la actitud "moralística" es la misma en el comunista húngaro y en la católica italiana, que aprueba al primero cuando dice que no es escritor verdadero, es decir no consigue captar lo esencial en el desarrollo de la sociedad, "quello che non si entusiasma per il progresso, che non detesta la reazione, che non ama il bene e non ripudia il male". (Pág. 484) (5).

Naturalmente, esta tendencia a volver a la concepción "pedagógica", es decir instrumental, del arte (cuya expresión más ingenua y eficaz está en esos cuatro famosos versos de Tasso: "Come all'egro fanciul porgiamo aspersi — di soave licor gli orli del vaso, — così il vero, condito in molli versi, — i più schivi, allettando, ha persuaso"), no siempre es evidente, ni autoconsciente en los críticos e historiadores católicos — de distinta orientación estética — enumerados al principio. El neoclasicismo crítico de Cardarelli sería, de todas estas posiciones, la más compatible con aquella latente valoración del contenido que, por otra parte, parece ser una constante del clasicismo, a través de sus innumerables encarnaciones históricas. Los herméticos, en cambio, con su lenguaje alusivo, elusivo, apro-

(4) Para éstas véase: "La mia prospettiva estetica", ciclo de conferencias con este título, de especialistas de varias tendencias, organizado por el filósofo católico Luigi Stefanini en la Universidad de Padua. Estas conferencias han sido reunidas en un tomo y publicadas por la Editorial Morcelliana de Brescia en 1953. Interesan para este capítulo especialmente las de Pareyson y de Toffanin.

(5) Es cierto que en general los teóricos marxistas repudian al moralismo en el arte, como ya vimos, pero entienden por moralismo la actitud ética individual frente a la vida. Recomiendan en cambio al escritor — que refleja en sus obras la estructura de la sociedad en que vive — la adopción de un juicio sobre la estructura misma, y de una actitud militante frente a ella. Y si bien el punto de referencia para este juicio es el poder del partido (como para los católicos el de la Iglesia identificada con el Bien por razones sobrenaturales, es decir en perfecta buena fe), este poder del Partido es considerado como el vehículo de la redención de la humanidad, y esto nos permite decir que católicos y marxistas son en el fondo "contentutisti", es decir basan el juicio sobre una obra en su contenido, dándole un valor instrumental extraliterario. La finalidad moralista está simplemente desplazada; si la "ciencia" de Marx-Machiavelli gobierna el presente, el proletariado, a través de la eliminación de las clases, construirá un futuro mejor (que es el paraíso marxista).

ximado por deseo de descubrir y expresar nuevas e inesperadas analogías, escapan a una confrontación lógica entre su estética y su criterio valorativo en el terreno de la crítica literaria. Sólo la actitud existencialista de algunos de ellos, con la revalorización del "hecho" que implica, podría llevar a un encuentro entre la concepción instrumental del arte, que me parece inevitable en un católico, y una superación "actual" del hermetismo. Pero no podría citar ejemplos y creo que no los hay. En general, los herméticos italianos son, en el fondo, crocianos: su poética desarrolla sin completarlo y lleva a sus extremas consecuencias, como se ha visto, al primer Croce. Y, cuando son católicos, se reconocen a través de síntomas secundarios (como la revalorización de la alegoría (6), que Croce creyó haber desterrado para siempre del terreno de la poesía) o derivados, como el estudio de determinados fenómenos estético-históricos, (por ejemplo el barroco), la preferencia por determinados escritores (por ejemplo el Padre Bartoli), o un nuevo ángulo visual para juzgar a figuras que parecían ya clasificadas (por ejemplo, Campanella o Juan Bautista Vico). Estos síntomas secundarios o derivados caracterizan por otra parte a todos los críticos o historiadores de la literatura que sean católicos militantes, dentro y fuera del hermetismo.

El problema del valor estético de la alegoría se ha planteado en forma especial a propósito de Dante y me reservo de estudiarlo a parte en un panorama de la crítica dantesca actual en Italia, destinado a servir de ejemplificación al presente trabajo. Ahora diré sólo que, para este punto, hay que tener en cuenta, en la posición católica contraria a la de Croce, fundamentalmente dos nombres: Pietrobono en la generación pasada y Apollonio en la nuestra (influido este último, en lo que a Dante se refiere, por el anglo-americano Eliot) (7).

Otra piedra de toque para reconocer al catolicismo como corriente, en el ámbito de la historiografía y crítica literarias, es la definición del humanismo, alrededor de la cual tanto se ha discutido, y no sólo en Italia, en los últimos tiempos. Problema de historia, fundamentalmente, pero vital para la literatura. Y por otra

(6) En una necrología de Attilio Momigliano, publicada en "La civiltà cattolica" del 2 de julio de 1952 por el crítico literario de esta revista, D. Mondrone S. I., éste se demuestra lleno de simpatía por el escritor hebreo desaparecido, destacando, con razón, su íntima religiosidad y calificándolo, erróneamente a mi modo de ver, de crociano más por contagio que por convicción. "Dove però l'influsso del maestro napoletano e del vecchio Vossler si fa quasi innegabile è nel suo commento al *Paradiso*, mentre, tra l'altro, adotta anch'egli il principio errato che l'*allegoria non è poesia* (subrayado por mí)" (pág. 35). El núcleo del problema está en ver si existe verdaderamente contradicción, como parece afirmar D. Mondrone, entre crocianismo y religiosidad. Todo el razonamiento está viciado, creo yo, por la arbitraria identificación entre religiosidad y sentido de la trascendencia, entre religiosidad y religión y en fin (pero aquí la identificación por parte del autor es inevitable por razones no lógicas sino dogmáticas) entre religión y religión católica. Para este problema de la alegoría véanse también las palabras de Maritain, al final de la nota (1).

(7) Otros dos nombres de no católicos se pueden citar a este respecto, el de Páscoli, cuyo amor por la alegoría y el misterio que ella implica, remonta, además que a su propio temperamento de poeta, al influjo del simbolismo francés, y el de Valli, más historiador que literato, quien ve una extensísima alegoría de carácter herético, no sólo en la Divina Comedia, sino en el lenguaje poético (que él considera poético-religioso) de toda la literatura amorosa de los tiempos de Dante e inmediatamente anteriores. Pero estos dos nombres no entran en el tema de este capítulo.

parte, en este capítulo y en el anterior, destinados a estudiar el influjo de lo extraliterario en la literatura, todos los problemas son, en la substancia, históricos.

La interpretación, debida a *José Toffanin*, del humanismo como un retorno al místico platonismo cristiano de S. Agustín y de los demás Padres de la Iglesia occidentales, impregnados de "romanidad" y de cultura clásica, después de ese efímero triunfo del racionalismo aristotélico que, a través del árabe Averroes, pesó sobre el siglo XIII, "El siglo sin Roma" (título del más importante de los libros de Toffanin), levantó una tempestad de discusiones. La tesis pareció excesiva y unilateral en los mismos ambientes católicos, pero tuvo la virtud de matizar con nuevos aspectos la visión tradicional de ese momento en que se inicia nuestro mundo moderno y de atribuir un nuevo valor creativo al impulso herético de la Edad Media. Por otra parte Toffanin no hizo más que traducir en términos católicos aquella revalorización religiosa del renacimiento intentada por historiadores protestantes, *Burdach* entre otros (8).

Este nuevo planteo de problemas que parecían resueltos (valor religioso del renacimiento, valor literario del barroco (9), valor poético de la alegoría, sentido de la trascendencia en la religiosidad de Juan Baptista Vico (10), carácter no liberal de la musa del poeta romano Joaquín Belli (11) y mil motivos más de discusión y de estudio orientado) constituye el aspecto más característico de la crítica y, mucho más, de la historiografía literaria católicas, en un ambiente como el italiano en el que la formación de una cultura nacional, es decir de una cultura que superara el regionalismo tradicionalmente académico, se produjo, en estrecha vinculación con el proceso de la unificación, en una atmósfera no antirreligiosa (baste pensar en Mazzini y Manzoni), sino hostil a la potencia política de la Iglesia y a su poder temporal. Este trabajo de revisión, que tomó amplitud en seguida después del concordato de 1929, se desarrolla ahora en un conjunto de revistas diversificadas y adecuadas a distintos ambientes, algunas de ellas muy importantes: "*Vita e pensiero*" (de la Universidad católica de Milán), *Studium* (Roma), *Humanitas* (ed Morcelliana, Brescia), *Civiltà cattolica* (Roma), *Convivium* (muy seria, con números especiales valiosos, dedicados cada uno a un tema o a un escritor importante. Ed. S. E. I. Torino), *Idea* (fundada en 1945 y dirigida en Roma por Mons. Barbieri, con la actitud oficial de la Iglesia sobre los distintos problemas; es a *Convivium* lo que, en campo comunista, *Rinascita* es a *Società*: es más elemental,

(8) Para este problema especial, consultar la introducción al II tomo de la antología "Clásicos italianos" de Luigi Russo, ed. Sansoni, Firenze, 1941, además de los libros, tan discutidos, de Toffanin, especialmente el traducido al español, con el título *Historia del humanismo* (Editorial Nova, Buenos Aires, 1953).

(9) Luciano Anceschi. "Del barocco ed altre prove", Vallecchi, Firenze, 1953. Anceschi también tradujo y difundió en Italia la obra sobre barroco del español Eugenio D'Ors, tan discutido por Croce.

(10) A. M. Jacobelli Isoldi: "Un Vico vichiano" en "La fiera letteraria" del 3 de mayo de 1953.

(11) Silvio Negro, "Un poeta e un pontefice" en "La fiera letteraria" del 5 de abril de 1953.

pero da la nota), *La fiera letteraria* (dirigida por Cardarelli y aparentemente ecléctica), etc. Una importancia especial ha tenido también una revista que ya no sale: *Frontespizio*.

Esta enumeración de títulos, que no consideré necesario hacer para las otras tendencias, nos da una idea del carácter compósito y un tanto circunstancial de la crítica e historiografía católicas, que se niegan a existir como tales en terreno literario, y sin embargo existen; más aún, no pueden dejar de existir.

VIII

CONCLUSION

Este trabajo, de carácter esencialmente efímero como todo estudio sobre lo actual, tendría lógicamente que cerrarse con una somera indicación de las posibilidades para el futuro, de los gérmenes presumiblemente vivos y fecundos que se vislumbran en la desordenada búsqueda de los más jóvenes, búsqueda que parte, o cree partir, de una rebelión contra tendencias ya afirmadas, arraigadas en las cátedras universitarias y traducidas en lugares comunes. Estos nuevos gérmenes existen y, aunque dispersos, tienen algunos caracteres parecidos, síntomas todos ellos del presente momento cultural: I una voluntad pragmática que lleva al repudio de todo absolutismo ideológico; II un deseo de no encastillarse en la literatura o en la filosofía, de ver el problema total del hombre, especialmente desde un punto de vista sociológico (1); III una reacción contra el idealismo de Croce y Gentile, en nombre de un neoiluminismo (2) o de un neo-positivismo; IV una reacción contra el hermetismo en la lírica, a través de una revalorización de lo humano o a través de una poesía realista (hasta ahora el realismo se ha afirmado especialmente en el cine y en la literatura narrativa) (3).

La revista *Il Mulino* de Bologna, fundada en la primavera de 1951, y dirigida por Pier Luigi Contessi, la revista *Momenti* de Torino, publicada por jóvenes poetas no herméticos, la revista *Comunità*, cuyo interés rebasa muchísimo lo literario, puesto que la literatura es acaso la menor de sus preocupaciones, pero que por eso mismo ya representa una tendencia, y otras publicaciones y otros

(1) Véase, entre otras cosas, la "Relazione introduttiva" al I congreso de amigos y colaboradores de "Il Mulino" Ed. "Il Mulino", Bologna, 1954.

(2) Idem. pág. 20 y sig.

(3) Cito desde el semanario "Il mondo" del 29 de setiembre de 1953 (pág. 6) Arnaldo Bocelli "Voci nuove": "Non manca....., chi, per conformità al neorealismo narrativo, e in genere a quel richiamo alla realtà che ha dominato e che domina gran parte della recente letteratura....., parla di realismo anche nella poesia; e qualche collezione di testi poetici, come "Il canzoniere" di Roma e i "Quaderni" stessi di *Momenti*, sono anzi sorti sotto quell'insegna che postula l'esigenza di un nuovo contenuto, aderente alla realtà, non solo umana, ma sociale di oggi" Polémicamente, el autor del artículo sostiene que no existe hoy una poesía que corresponda a esta poética de la objetividad. La discursividad narrativa cae en la prosa y el tono épico en la retórica. Bocelli sostiene que lo logrado en terreno lírico en los últimos años se encuentra en la línea evolutiva del hermetismo y forma parte del proceso interno de su transformación, que se inicia ya en Ungaretti, Montale y Quasimodo. No se trata, pues, de antihermetismo, sino de posthermetismo.

grupos juveniles e inquietos, de carácter más o menos transitorio, son el caldo de cultivo de esos gérmenes nuevos. Hay una preocupación dominante: la de no dejarse dominar por las grandes máquinas de los partidos. Pero el largo paréntesis del fascismo — paréntesis no en el pensamiento, sino en la información y en la experiencia creativa — hace que esta independencia sea más difícil de conseguir y de reconocer que en otros países, que, por haber vivido con carácter continuado una vida normal en lo internacional, escapan en parte a esa ingenuidad algo optimista de presidiario liberado.

Encuentro particularmente significativo, como documento de las inquietudes de los jóvenes poetas y de los jóvenes críticos, un artículo de *Contessi*, "Atteggiamento della lirica d'oggi", en el N° 5 (marzo 1952) del "Mulino" (pág. 230). Las relaciones entre literatura y vida social constituyen, según el autor, el núcleo dramático de la crítica actual y el motivo que ésta tiene para renunciar al academismo y a la frivolidad, reconociendo en la soledad del poeta (tan angustiosa, por ejemplo, en Pavese) la enfermedad que hay que diagnosticar para ayudar a superarla. El poeta, como poeta, es siempre libre; pero la libertad dada al poeta como hombre le proporciona la posibilidad de salir de sí mismo, de comunicarse con los demás. "Se dunque il letterato d'oggi vorrà rinunciare a quel suo mondo, in cui prevale il momento della solitudine, per salvare il valore umano della poesia nell' essenziale sua natura di espressione e comunicazione, si troverà forse dinanzi a un disagio e a una diffidenza psicologica e di gusto intimamente connessi a una reale concreta difficoltà espressiva, di linguaggio". Y más adelante: "Lo eterno dissidio tra lingua parlata e lingua letteraria nel nostro tempo é giunto a una estrema esasperazione. . . ." Plantear así el problema indica una voluntad de superarlo, de crear una poesía "que vuelva a encontrar los objetos" y de dar vida a un lenguaje poético que salga de la "intemporalidad" de la arqueología, para entrar en la historia de nuestro tiempo. Pero este planteo no oculta la angustiosa dificultad de este esfuerzo, especialmente en una atmósfera como la italiana, en la que, para emplear las palabras de un ingenuo ministro de Instrucción Pública del siglo XIX, "la literatura no es popular".

NOTA FINAL

Después de 1954, año al que generalmente se refiere, como límite "ad quem", este trabajo, los gérmenes señalados en este último capítulo se han desarrollado. En la revista florentina *Il ponte*, de diciembre de 1955, figura un artículo de *Rodolfo Macchioni Jodi*: "Poesia italiana del dopoguerra (1945-1955)" (pág. 2042), en que el autor nos da un panorama de las tendencias realistas en

la poesía actual y, por lo que se refiere a la crítica, enumera en una nota (pág. 2049) las revistas literarias, orientadas en el mismo sentido, que, como se ve, se han multiplicado: "Accanto a *Momenti* (che dal gennaio 1955 s'è mutata in *Situazione*), in una stessa direzione programmatica sono da collocare altre riviste, da *Realtà a Realismo lirico*, da *Girasole a Montaggio*, da *L'esperienza poetica a Poesia nuova*".

Un síntoma de esta recuperación de los "objetos" podría ser el auge de la poesía dialectal por un lado, el reconocimiento de poéticas regionales por otro.

Oreste Macrí, crítico hermético ya citado, ha reconocido en la historia literaria italiana de este siglo tres generaciones de poetas, que corresponden a tres momentos de poesía. El cómodo criterio clasificatorio se ha popularizado, y he aquí que, para designar lo actual se habla de "cuarta generación". Hasta se publicó ya una antología con este título. Enrico Falqui, que se podría considerar como un especialista en balances literarios (hace unos años nos dió, con su "Pezze d'appoggio", un precioso instrumento bibliográfico para la investigación de la actualidad literaria de ese entonces), acaba de publicar en la *Fiera letteraria* (de noviembre de 1955 a enero de este año) una serie de artículos en los que traza un minucioso panorama de la poesía de esta cuarta generación, dividiendo a los líricos más jóvenes en dos grandes categorías: los postherméticos y los neorrealistas. Y en el esfuerzo de definir a estos últimos en su exigencia de comunión con los demás seres humanos, se pregunta: "Dalla poesia pura alla poesia impura? Dalla poesia-immagine alla poesia-fatto? ... Dalla poesia-evasione alla poesia-rivolta? ... Dalla poesia-monologo alla poesia-dialogo? ... Dalla poesia metafisica alla poesia realistica? Dalla poesia-egoismo alla poesia-carità?". Preguntas retóricas, que indican en el fondo cierta incompreensión, o, por lo menos, cierto escepticismo. El crítico no pertenece a la cuarta generación, y la ve como F. Flora en un primer momento vió al hermetismo. En este terreno el ensayista de *Fiera letteraria* coincide con el crítico de *Il Mondo*, citado en la nota número tres, quien afirma que, para encontrar la línea de la poesía, hay que buscarla en la evolución interna del hermetismo. "Siamo ancora in un periodo di transizione — dice E. Falqui en el último artículo de la serie, al que pertenece también la cita anterior — ... e ogni maggiore impegno è rivolto alla ricerca etico-sociale, politico-economica; e se qualcosa di buono c'è da rinvenire nelle prove e nelle esperienze che si susseguono di continuo, è più nel campo della riflessione (della cultura), che non in quello della creazione (della poesia)." (Enrico Falqui. "Posizioni in attesa" en *Fiera letteraria* del 15 de enero de 1956). En toda forma, si se puede dudar de la existencia de una poesía realista que sea verdaderamente poesía, no hay ya discusión acerca de la legitimidad del uso de ese adjetivo clasificador en la narrativa y en la producción dramática (cine inclusive). Más legítima aún es la denominación en terreno crítico, donde la posición posthermética y la realista se enfrentan

ahora netamente, con abundante influjo de factores extraliterarios, como se vió en las discusiones suscitadas por el "Metelo" del novelista Pratolini, en las que el esfuerzo por hacer coincidir abusivamente tres términos: realismo, socialismo, marxismo, impidió que se llegara a una visión clara del problema que este libro plantea. (Véanse *Fiera letteraria* del 22 de enero de 1956 y *Belfagor* del 31 de enero de 1956).

BIBLIOGRAFIA

- B. CROCE. — *Opere*. Bari. Laterza.
 G. CARDUCCI. — *Opere*. Bologna. Zanichelli.
 DE SANCTIS. — *Opere, a cura di N. Cortese*. Napoli.
 BORGESE. — *Storia della critica romantica in Italia*. Mondadori. Milano, 1945.
 U. BOSCO. — *Preromanticismo e romanticismo*. (en "Questioni e correnti di storia letteraria") Marzorati. Milano. 1949.
 H. TAINE. — *Filosofia del arte*. Trad. esp. Ed. Samper.
 A. BOBBIO. — *Le riviste fiorentine del principio del secolo*. Firenze, 1936.
 RENATO SERRA. — *Esame di coscienza d'un letterato*. Treves. Milano, 1915.
 P. PANCRAZI. — *Scrittori d'oggi*. Laterza. Bari, 1946-1953 (6 tomos).
 VARIOS. — *Cinquant'anni di vita intellettuale italiana (1896-1946)*. E. S. I. Napoli, 1950.
 G. GETTO. — *Poeti, critici e cose varie del Novecento*. Sansoni. Firenze, 1953.
 FALQUI. — *Pezze d'appoggio antiche e moderne*. III ediz. Casini. Roma, 1951.
 VALLONE. — *La critica dantesca contemporanea*. Pisa, 1953.
 VARIOS. — *La mia prospettiva estetica*. Morcelliana. Brescia, 1953.
 VARIOS. — *Tecnica e teoria letteraria*. Marzorati. Milano, 1948.
 C. JANNACO. — *Filologia e critica nella letteratura italiana*. Firenze, 1953.
 A. MOCCHINO. — *Il gusto letterario e le teorie estetiche in Italia*. Milano, 1924.
 F. FLORA. — *La poesia ermetica*. Laterza. Bari, 1936.
 F. FLORA. — *Storia della letteratura italiana*. Mondadori. Milano, 1946.
 F. FLORA. — *L'orfismo della parola*. Cappelli. Bologna, 1953.
 L. RUSSO. — *Classici italiani*. Sansoni. Firenze, 1941.
 L. RUSSO. — *Critica letteraria contemporanea*. Laterza. Bari, 1953-54.
 A. MOMIGLIANO. — *Storia della letteratura italiana*. Principato. Milano, 1935-36.
 A. MOMIGLIANO. — *Introduzione ai poeti*. Tumminelli. Roma, 1946.
 A. MOMIGLIANO. — *Commento a "La Divina Commedia" di Dante*. Sansoni. Firenze, 1950.
 M. FUBINI. — *Stile, linguaggio e poesia*. Marzorati. Milano, 1948.
 M. FUBINI. — *Foscolo minore*. Tumminelli. Roma, 1949.
 M. FUBINI. — *Commento a "Operette morali" di Leopardi*. Vallecchi. Firenze, s/f.
 M. FUBINI. — *Stile e umanità di G. B. Vico*. Laterza. Bari, 1946.
 FUBINI e BONORA. — *Antologia della critica letteraria*. Petrini. Torino, 1952-54.
 W. BINNI. — *La poetica del decadentismo italiano*. Sansoni. Firenze, 1950.
 E. PACI. — *Esistenza ed immagine*. Tarantola. Milano, 1947.
 U. CIANCIOLO. — *Dos ensayos sobre literatura italiana contemporánea*. Montevideo, 1953.
 S. F. ROMANO. — *Poetica dell' ermetismo*. Sansoni. Firenze, 1942.
 G. DEVOTO. — *Profilo di storia linguistica italiana*. La nuova Italia. Firenze, 1953.
 P. L. CONTESSI. — *Ritmi e poesia nei contemporanei*. Torino, 1953.
 M. MARCAZZAN. — *Romanticismo critico e coscienza storica*. Marzocco. Firenze, 1948.
 GIANNESSE. — *Invito alla poesia moderna*. Poligono. Milano, 1945.

- L. ANCESCHI. — *Lirica del Novecento*. Vallecchi. Firenze, 1953.
 L. ANCESCHI. — *Del barocco e altre prove*. Vallecchi. Firenze, 1953.
 G. F. CONTINI. — *Esercizi di lettura*. Firenze, 1939.
 G. F. CONTINI. — *Un anno di letteratura*. Firenze, 1942.
 G. F. CONTINI. — *Introduzione e commento alle "Rime" di Dante*. Einaudi. Torino, 1946.
 O. MACRÌ. — *Esemplari del sentimento poetico contemporaneo*. Firenze, 1941.
 M. BARBI. — *La nuova filologia e l'edizione dei nostri classici*. Sansoni. Firenze, 1938.
 DE ROBERTIS. — *Scrittori del Novecento*. Lemonnier. Firenze, 1943.
 DE ROBERTIS. — *Saggio sul Leopardi*. III Ediz. Vallecchi. Firenze, 1952.
 BIGONGIARI. — *Studi*. Vallecchi. Firenze, 1946.
 BIGONGIARI. — *Elaborazione della lirica leopardiana*. Marzocco. Firenze, 1948.
 L. MALAGOLI. — *Linguaggio e poesia nella D. Commedia*. Briano. Genova, 1949.
 LEO SPITZER. — *Critica stilistica e storia del linguaggio*. Con introd. di A. Schiaffini. Laterza. Bari, 1954.
 B. TERRACINI. — *Conflictos de lenguas y culturas*. Imán. Buenos Aires, 1951.
 B. TERRACINI. — *Corso di storia della lingua*. (Dispense universitarie). Gheroni. Torino, 1950-51.
 A. GRAMSCI. — *Lettere dal carcere*. IX ed. Einaudi. Torino, 1953.
 A. GRAMSCI. — *Il materialismo storico e la filosofia di B. Croce*. Einaudi. Torino, 1952.
 A. GRAMSCI. — *Letteratura e vita nazionale*. Einaudi. Torino, 1953.
 A. GRAMSCI. — *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura*. Einaudi. Torino, 1953.
 R. MONDOLFO. — *Intorno a Gramsci e alla filosofia della prassi*. Milano, 1955.
 PIERO GOBETTI. — *Rivoluzione liberale*. III ed. Einaudi. Torino, 1950.
 J. LUKÁCS. — *Il marxismo e la critica letteraria*. Einaudi. Torino, 1953.
 C. PAVESE. — *Letteratura americana ed altri saggi*. Einaudi. Torino, 1951.
 C. MUSCETTA. — *Critica militante*. Parenti. 1953.
 A. ALONSO. — *Propósito a "Introducción a la estilística romance" de varios autores*. Buenos Aires, 1942.
 D. ALONSO. — *Poesía española*. Madrid. 1952.
 J. MARITAIN. — *El arte y la escolástica*. Buenos Aires, 1945.
 J. MARITAIN. — *Situación de la poesía*. Buenos Aires, 1946.
 H. BRÉMOND. — *La poésie pure*. Grasset. Paris, 1926.
 T. E. ELIOT. — *Poetas metafísicos*. B. Aires, 1944.
 TOFFANIN. — *Historia del Humanismo*. Ed. Nova. B. Aires, 1953.
 CONVEGNO AMICI E COLLABORATORI DE "IL MULINO". — *Relazione introduttiva*. Ed. Il mulino. Bologna, 1954.
 VARIOS. — *Filosofia e sociologia. Il mulino*. Bologna, 1954. (Interessa particolarmente la sección: "Sociologia ed estetica", con ensayos de Morpurgo - Tagliabue y Vedaldi).
 REVISTAS: *Critica*. (seguida por *Quaderni della critica*). *Il ponte*. *Comunità*. *Il mondo*. *Letterature moderne*. *Lettere italiane*. *Letteratura*. *Paragone*. *Nuovi argomenti*. *Belfagor*. *Ausonia*. *Aut-aut*. *Fiera letteraria*. *Convivium*. *Studium*. *Civiltà cattolica*. *Rinascita*. *Società*.



